This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

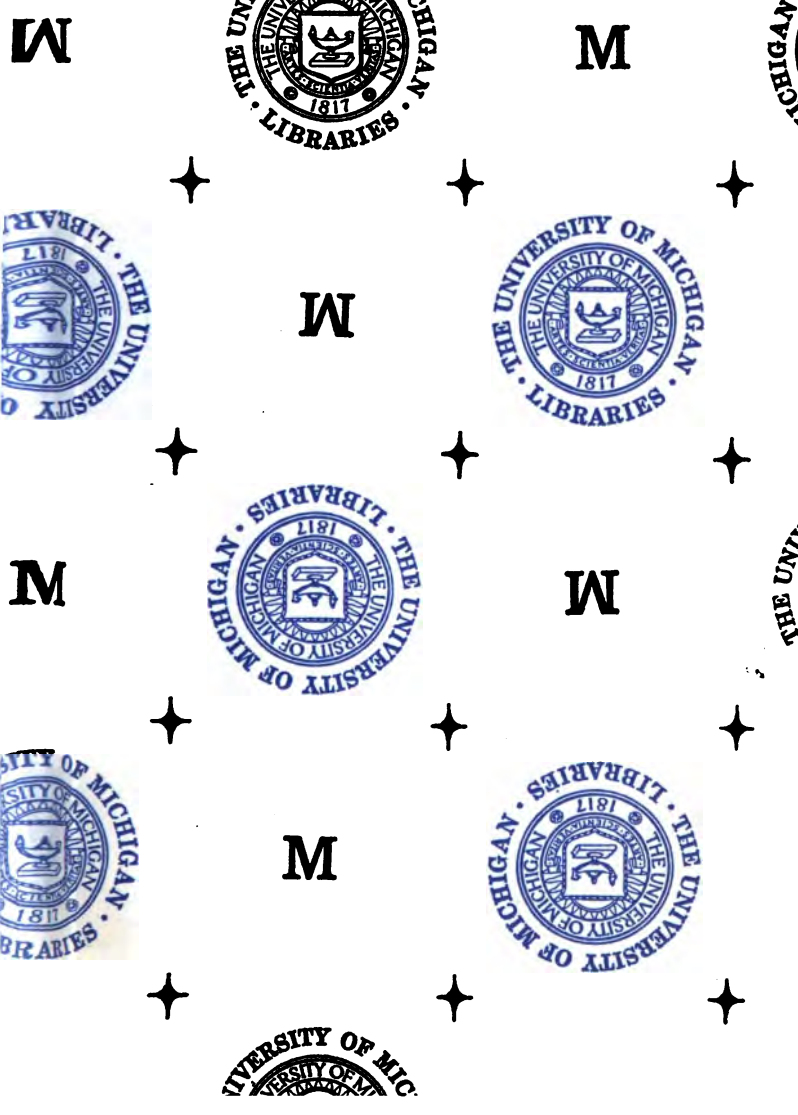
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 1,080,042

RESEARCH
COPY

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
1817
LIBRARIES


THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
LIBRARIES
1817

Mozart's Leben,

nebſt einer

Ueberſicht der allgemeinen Geſchichte der Muſik

und einer

Analyſe der Hauptwerke Mozart's,

von

Ulybyshev

Alexander Oulibicheff,

Ehrenmitglied der philharmoniſchen Geſellſchaft in St. Petersburg.

Für deutſche Leſer bearbeitet

von

A. Schraishuon.

Erſter Theil.

Stuttgart.

Ad. Becher's Verlag.

1847.

Music
ML
410
M9
U475
v. 1

Gedruckt bei Blum und Vogel.

STELCFELD

Vorrede.

Es existiren zwanzig und noch mehr Biographieen Mozart's; man kennt Mozart's Leben bis auf die unbedeutendsten Einzelnheiten hinaus; Tausende von Schriftstellern haben ex professo von dem großen Musiker und seinen Werken gesprochen; tausend Andere thaten es gelegentlich, und jeden Tag lies't man noch in den musikalischen Blättern von ihm. Der Gegenstand ist also so erschöpft als möglich. Dieß Alles wird man wahrscheinlich im Publicum sagen, wenn man mein Buch angekündigt lesen wird.

Wir besitzen allerdings von gedruckten Sachen über Mozart: biographische Notizen, Artikel in Journalen, Handbücher, Mittheilungen von Zeitgenossen, Sammlungen von Anekdoten, technische Analysen, die in verschiedenen Werken veröffentlicht wurden; aber eine vollständige, in's Einzelne gehende Biographie konnte es keine geben, ehe

die, im Jahre 1828 in Leipzig herausgekommene, erſchienen war.

Der Verfaſſer dieſer Biographie, Herr v. Niſſen, ſchien ganz beſonders dazu berufen zu ſeyn, ſie zu ſchreiben. Er war im Jahre 1791 bei der däniſchen Geſandtſchaft am Wiener Hofe angeſtellt, und hatte, wie es ſcheint, Mozart, durch häufigen Umgang mit ihm, ſehr genau kennen gelernt, denn ihm wurde unter der Leitung des Abtes Maximilian Stadler die Aufnahme des Mozart'ſchen Nachlaſſes übertragen, der in nichts als muſikaliſchen Handſchriften beſtand. Achtzehn Jahre ſpäter, das heißt im Jahre 1809, heirathete Herr v. Niſſen, der indeſſen wirklicher Etatsrath und Ritter des Danebrog-Ordens geworden war, die Wittwe Mozart's, adoptirte ſeine beiden Söhne, und ließ ſich mit ſeiner Familie in Kopenhagen nieder. Durch dieſe Verbindung gelangte er in den Beſitz einer umfangreichen Correſpondenz, die durch einen längern Zeitraum und zwar ziemlich regelmäßig fortgeführt worden war, ſo daß ſie einen faſt zuſammenhängenden Leitfaden für die Ereigniſſe von 1762 bis 1786 abgab. Leopold Mozart, der Vater unſeres großen Meiſters, hatte alle dieſe Materialien aufbewahrt und in der Abſicht geordnet, ſelbſt die Geſchichte ſeines Sohnes zu ſchreiben. Dieſer Plan kam zwar nicht zur Ausführung, dafür fand aber Herr v. Niſſen Hilfsquellen im Ueberfluſſe in ihnen zu dem Werke, mit dem er ſich trug, und zu welchem ihm, vielleicht erſt in Folge dieſer Entdeckung,

der Gedanke gekommen war. Ueberdieß beſaß er in ſeiner Frau eine lebende Quelle, durch welche er die koſtbarſten Aufſchlüſſe erlangen konnte. Da aber ſowohl die Erinnerungen dieſer, als die Familienbriefe noch viele Lücken in der Geſchichte Mozart's übrig ließen, ſo ſuchte Herr v. Niſſen durch Ueberlieferungen, Bücher, Journale und Ausſagen von Augenzeugen das zu ergänzen, was ihm an authentiſchen Belegen fehlte. Endlich fügte er ſeiner Arbeit, zu möglichſter Vervollſtändigung in jeder Beziehung der Materialien, die er im Laufe mehrerer Jahre geſammelt hatte: 1) den Hauptkatalog der vollendeten und nicht vollendeten Werke Mozart's; 2) eine ausführliche Sammlung von Auszügen aus beinahe allen Schriftſtellern, die Mozart und ſeine Werke beſprochen hatten; 3) eine Sammlung von Gedichten, die zu Mozart's Preiſe gefertigt worden waren, in Geſtalt eines Supplements hinzu.

Herr v. Niſſen ſtarb im Jahre 1826, und zwei Jahre ſpäter ließ ſeine Wittwe das Werk bei Breitkopf und Härtel in Leipzig drucken, das ſie mit den Bildern ihrer beiden Gatten und ihrer zwei Söhne erſter Ehe, ihrem eigenen Bilde und vielen anderen Blättern, Facſimiles, Muſikbeilagen u. ſ. w. illuſtrirte.

Es liegt etwas ziemlich Romantiſches in den Umſtänden, die wir ſo eben berührt haben, und denen wir die Veröffentlichung dieſes Werkes verdanken. Die Wittwe Mozart mußte etwa fünfzig Jahre zählen, als ſie zum zweiten Male in die Ehe trat; ſie war ohne alles Vermögen und weder ſchön noch

sonst hübsch gewesen, wenn anders ihr Bild getroffen ist, das sich aus dem Jahre 1782, also aus der Zeit ihrer ersten Ehe herschreibt. Welcher Grund konnte Herrn v. Nissen vermocht haben, eine solche Verbindung einzugehen, ihn, dessen gesellschaftliche Stellung als Geschäftsträger, wirklichen Etatsrath und Ritter, von der ihrigen so verschieden war? Geschah es aus begeisterter Verehrung für das Andenken eines großen Mannes; warum wartete er dann achtzehn Jahre lang? Was der Grund gewesen seyn mag, genug, Herr v. Nissen entrichtete für sich allein die Schuld der civilisirten Welt, indem er die in Vergessenheit und im Elende schmachtende Wittwe heirathete, und den Erben des ruhmvollsten Namens unter den Musikern eine Erziehung gab. Als Wohlthäter der Familie Mozart und Verfasser einer, durch die in ihr enthaltenen Notizen kostbaren Biographie, verdient Herr v. Nissen in dieser doppelten Eigenschaft die ewige Dankbarkeit aller wahren Freunde der Musik.

Seyen wir vor Allem dankbar; hernach aber seyen wir gerecht. Entsprach die Arbeit des Verfassers, welchen die Vergangenheit, gleichsam als Entschädigung für sein edelmüthiges Verfahren, bevollmächtigte, eine Biographie Mozart's zu schreiben; der Erwartung und dem allgemeinen Interesse, das ein, unter solchen Auspicien veröffentliches Buch erwecken mußte? Es schmerzt, die Frage verneinend und zwar durchaus verneinend beantworten zu müssen. Wie groß auch das wohlwollende Vorurtheil beschaffen seyn mag,

mit dem man dieses Buch zu lesen beginnt, so überzeugt man sich doch bald, daß das schriftstellerische Talent und die speciellen Kenntnisse, die dazu nöthig gewesen wären, um es gut zu machen, Herrn v. Nissen gänzlich fehlten. Die Wahrheit zu sagen, so findet sich Nichts in dem Werke, was eigentlich von ihm ist. In dem historischen Theile hat Herr v. Nissen, statt aus der Familien-Correspondenz und anderen Quellen die Elemente seiner Erzählung zu ziehen, die Quellen selbst wörtlich wieder gegeben. Er glaubte genug gethan zu haben, wenn er die zu seiner Verfügung stehenden Materialien wie einen Actenstoß zusammenlegte. Dabei ist nicht zu übersehen, daß die Familien-Correspondenz durchaus nicht dazu bestimmt war, veröffentlicht zu werden. Die Schreiber dieser Briefe sprechen darin von dem, was sie interessirt, ohne sich je darum zu kümmern, was einen künftigen Biographen interessiren könnte. Finanzielle Berechnungen einer kleinen bürgerlichen Haushaltung, öffentliche oder private Beziehungen eines Musikers, der reis't, um Geld zu verdienen, oder seinen Sohn in der Welt weiter zu bringen, das ist es, was diese Correspondenz zu drei Viertheilen umfaßt und sie Jedem, der nicht weiter als eine Lectüre sucht, tödtlich langweilig macht. Zuweilen folgen sich zwanzig, dreißig Seiten, deren Hauptinhalt der Biograph leicht in ebenso vielen Linien hätte geben können.

Der kritische Theil des Werkes ist noch viel mangelhafter und bildet wo möglich noch weniger ein zusammen-

hängendes Buch, als der erzählende Theil. Man denke sich einen lärmenden Haufen Musiker und Nichtmusiker, Schriftsteller und Journalisten von allen Nationen und von allen Farben, von denen jeder für sich selbst von Mozart's Werken spricht, ohne seine Nachbaren rechts und links zu hören, die er nicht kennt und die er nicht einmal zu kennen verlangt. Es bietet das vollständige Bild des Thurmbaues zu Babel. Man sieht, daß Herr v. Nissen geglaubt hat, das Zusammentragen von Materialien heiße ein Buch machen; und das Compiliren alles dessen, was über die Musik Mozart's gesagt worden sey, sowohl dafür als dagegen, heiße musikalisch kritisiren. Einen leitenden Gedanken, Einheit, Plan, Redaction, Styl und Logik, sind lauter Dinge, die man vergebens in dem Buche sucht. Diese Biographie ist demnach keine Biographie, dieses Buch ist demnach kein Buch, sondern nur das rohe Material zu einer Biographie und zu einem Buche. Weit entfernt, daß der Gegenstand darin erschöpft worden wäre, lag vielmehr für jeden schriftstellernden Musiker eine Art von Aufforderung darin, sich der Materialien zu seiner Bearbeitung zu bemächtigen.

Das Sammelwerk des Herrn v. Nissen fiel zu einer Zeit in meine Hände, welche in dem Leben des Menschen eine scharfe Abgrenzungslinie zwischen der Vergangenheit und der Zukunft bildet. Es war im Jahre 1830; ich hatte kurz zuvor den Dienst verlassen und die Freuden der glänzenden Hauptstadt (Petersburg) mit der Einsamkeit

eines entfernten Landgutes im Gouvernement Nischnei-Nowogorod vertauscht. So sehr mir Anfangs meine Lage, schon um ihrer Neuheit, des Lebenszweckes, den ich hier verfolgte, und der herrlichen Umgebung willen gefiel, in der ich lebte, so fühlte ich doch bald eine gewisse Leere, die mich quälte. Man versetze einen enthusiastischen Musikfreund in ein Paradies, in dem nicht musicirt wird, und er wird sich bald langweilen; und vor zehn Jahren waren die musikalischen Hilfsmittel unserer Stadt Nischnei beinahe Null. Weil ich keine Gelegenheit mehr fand, Musik zu hören, und noch weniger, welche zu machen, so suchte ich meinen Notendurst dadurch zu stillen, daß ich die, dieser geliebten Kunst gewidmeten Journale und Bücher begierig verschlang. Damals beschäftigte Herr v. Nissen's Werk meine Mußestunden. Sogleich stieg der Gedanke in mir auf, was ein Jeder, der nur die Feder zu halten im Stande wäre, aus dieser formlosen Compilation zu machen vermöchte, welche so kostbare Materialien in sich schloß. Die Aufgabe, welche Herr v. Nissen seinen Nachfolgern hinterließ, schien mir ebenso angenehm, als leicht zu seyn. Man brauchte nichts, als unter den Materialien die authentischen zu sichten; die anderen dagegen, welche Traditionen und die Erzählungen der Zeitgenossen geliefert hatten, der Prüfung der muthmaßenden Kritik zu unterwerfen; sodann, nach Scheidung der Spreu vom Korne, hatte man nur das Ausgelesene in Ordnung zu bringen, und auf diese Weise eine Biographie Mozart's zu Tag zu fördern, die

wahrer, umständlicher und in jeder Hinsicht genügender ausfallen mußte, als die großen und kleinen Bände, die bis jetzt unter diesem Titel erschienen waren.

Ich glaubte, etwa drei oder vier Monate damit zu thun zu haben, als ich mich im Herbste 1830 an's Werk machte und heute, den vierzehnten Juni im Jahre der Gnade 1840, schreibe ich die Vorrede zu einer zehnjährigen Arbeit. Als jung und unverheirathet fing ich das Buch an, welches ich auf dem Wendepuncte des Lebens, verheirathet und als Familienvater, beendige. Ich gestehe meinen Lesern offen, daß ich bei'm Beginne nicht die entfernteste Idee von dem hatte, was aus dem Buche werden würde, das ich ihnen jetzt biete. Ich muß daher den auffallenden Verstoß eines Dilettanten erklären, der zu seiner Unterhaltung einen leichten, kleinen Band Erzählung zu schreiben beabsichtigt, und sich nach und nach ganz gegen seine Absicht in eine Arbeit verwickelt sieht, welche tiefes Nachdenken und lange Zeit erfordert; eine Arbeit, welche, je weiter man damit kommt, Kenntnisse verlangt, die man nur sehr mangelhaft besitzt, und die zu gelehrten Studien veranlaßt, zu denen man niemals zuvor Lust gezeigt, noch sich Zeit genommen hatte. Dieses offenherzige Geständniß wird dem Leser den Schlüssel zu dem Buche geben und der Kritik den Standpunct liefern, von welchem aus sie es zu beurtheilen hat.

Seit meinem siebenten Jahre treibe ich Musik, spiele ziemlich erträglich die Violine, singe auch, wenn es nöthig

ist, bin in die Grundsätze der Composition eingeweiht und endlich auch Ehrenmitglied der philharmonischen Gesellschaft in Petersburg*), in Folge einiger Artikel, die ich in den Journalen veröffentlichte, und so glaube ich ohne Anmaßung,

*) Diese Gesellschaft ist das schönste musikalische Institut unseres Landes. Sie wurde zu einem wohlthätigen Zwecke gegründet, um den Wittwen und Waisen von Musikern, welche die Ihrigen ohne Vermögen hinterließen, Pensionen und Unterstützungen angedeihen lassen zu können. Der Grundstock der Gesellschaft bildet sich aus den jährlichen Beiträgen, welche die wirklichen Mitglieder, lauter Künstler von Gewerbe, beisteuern, namentlich aber durch den Ertrag der Concerte, welche sie während der großen Fastenzeit geben. Da hört ein großes und wahrhaft musikliebendes Publicum die Meisterwerke der heiligen Musik und andere classische Productionen, zu deren würdiger Aufführung sich nirgends sonst ausreichende Mittel vorfänden. Diese großen musikalischen Feierlichkeiten vereinigen die Elite der Künstler und Dilettanten. Die Chöre singen gewöhnlich die Sänger des Hofes, hundert die besten aus dem ganzen weiten Reiche zusammengesuchte Stimmen und die wie ein Mann zusammen wirken; der Stolz der Eingeborenen und die Bewunderung der Fremden.

Ehemals wurden von der philharmonischen Gesellschaft keine Symphonieen aufgeführt, was aber jetzt glücklicher Weise anders ist.

Die Ehrenmitglieder sind Liebhaber, welche vermöge ihrer Stellung in der Welt, ihr Vermögen oder ihr Talent, in der Lage waren, sich der Gesellschaft nützlich zu machen. Als ich im Jahre 1827 das Diplom als Ehrenmitglied erhielt, hatte ich nur drei oder vier Personen zu Collegen. Die gegenwärtige Zahl kenne ich nicht.

mich auf der Höhe meiner Aufgabe als Biograph zu befinden. Mozart's Werke kenne ich von Deutschland her, wo ich erzogen wurde. Das war, wie ich meinte, mehr als genug, um eine Biographie Mozart's schreiben zu können.

Sobald ich aber damit begonnen hatte, den Stoff meines ersten Bandes, den geschichtlichen Theil, zu verarbeiten, so entdeckte ich zu meinem großen Erstaunen zwischen mehreren Werken Mozart's und den biographischen Umständen, die sich daran knüpfen, dieselbe wechselseitige Beziehung, wie die, welche in der Geschichte des Requiems einen so starken Eindruck macht und uns mit so großem Erstaunen erfüllt. Je weiter ich diese Prüfung verfolgte, je mehr ich den Charakter des Meisters studirte, und je mehr diese Aehnlichkeiten nach Zahl und Wichtigkeit sich vermehrten, um so mehr entfaltete sie mir eine Kette von Ursachen und Wirkungen, die in jeder Beziehung so augenscheinlich und eng zusammenhingen, daß man unmöglich in dieser Laufbahn eines Menschen und Künstlers die Leitung eines höhern Willens mißkennen kann. Und dieser Punct war es, wo ich auf die erste, bei meiner Arbeit nicht vorhergesehenen Bedingung stieß, nämlich die, derselben eine philosophische Grundlage zu geben, die ich nicht gesucht hatte, die aber meiner Ueberzeugung sich mit der Macht unwiderstehlicher Ueberzeugung aufdrängte. Die Anwendung dieser Idee konnte mich übrigens weder aufhalten, noch sehr in Verlegenheit setzen. Die Thatsachen sprachen von selbst.

Dagegen machte mir ein anderer Umstand mehr zu schaffen. Nach dem ich die Vorherbestimmung als Grundlage in meinem Buche zugelassen, oder vielmehr gezwungen angenommen hatte, so mußte ich mir natürlicher Weise darüber Rechenschaft ablegen, zu was Mozart vorher bestimmt worden sey. Man wird mir sagen, daß Jedermann weiß, daß Mozart in der musikalischen Kunst eine große Revolution zu Wege gebracht hat. Ganz gewiß; ich wußte es so gut, wie Jemand; aber ich wußte es nur vermöge der Behauptung Anderer, das heißt, ich wußte nicht genau, in was diese Revolution oder diese Reform bestand. Wie alle Liebhaber, für welche die Beiwörter alt oder schlecht, beinahe gleich bedeutend sind, wenn es sich von Musik handelt, so hatte auch ich bisher mich nur mit den musikalischen Neuigkeiten beschäftigt. Meine historischen Kenntnisse erstreckten sich kaum weiter zurück, als auf das Ende des vorigen Jahrhunderts; sie fingen mit Mozart selbst und seinen berühmtesten Zeitgenossen an, statt daß ich durch Umkehren der Zeit bei ihnen aufgehört, und bei dem Entstehen der Musik angefangen hätte. Dieß war eine zweite ganz unvorhergesehene Bedingung für meine Arbeit, eine Bedingung, welche die Unerschrockensten unter den Musikern meiner Art hätte abschrecken können, denn sie nöthigte mich, die umfangreichen Gräber Burney's und Forkel's zu öffnen, mich in das Lesen der alten Partituren und alten Theorieen des Contrapunctes zu vertiefen, zu lernen mit den Augen zu hören, und eine lange Zeit, ganze

Jahre, auf diese Studien zu verwenden, wenn ich Nutzen daraus ziehen wollte.

Nachdem ich gesehen hatte, wie die Musik vor Mozart beschaffen war, mußte ich zeigen, zu was sie Mozart gemacht hatte; das heißt, ich mußte die Meisterwerke Mozart's analysiren, ihnen besondere Abschnitte widmen; dieß war die dritte, ebenso lästige Bedingung, die ebenfalls bei meiner ursprünglichen Idee von dem Buche, und zwar vermöge eines zweifachen Fehlers in meinem Calcul, nicht in Betracht gekommen war. Ich glaubte nämlich, es wäre über diese Meisterwerke Alles gesagt, als wenn es möglich wäre, einen solchen Gegenstand jemals zu erschöpfen. Sodann dachte ich nicht daran, daß ein Ausschließen der kritischen Beleuchtung seiner Werke aus der Biographie eines Musikers, so viel heiße, als über die hauptsächlichsten Handlungen seines Lebens zu schweigen, die eben diese Werke bilden. Jedenfalls schien dieser unvermeidliche Theil meiner Aufgabe, die Tausende vor mir und darunter Einige mit Glück schon versucht hatten, sehr schwierig zu lösen.

Ich gestehe, daß bei diesen unvorhergesehenen Schwierigkeiten, diesen mühsamen und langwierigen Studien gegenüber, der Muth mich mehr als ein Mal zu verlassen drohte. Mehr als ein Mal ließ ich eine Arbeit, mit dem Entschlusse, sie nicht mehr aufzunehmen, liegen, die nur einen Zeitvertreib hatte abgeben sollen, und nun nach und nach zu einer ernsthaften Beschäftigung meines Lebens geworden war. Reisen und mannichfache Geschäfte veranlaßten mich oft, die

Feder niederzulegen; aber der Gedanke an Mozart verfolgte mich fortwährend, und trieb mich immer wieder an, sie von Neuem zu ergreifen. Die Zeit, welche ich bereits dem Buche geopfert hatte, der Vorwurf der Muthlosigkeit, den ich mir machte, und der stets am mächtigsten die mit einiger Energie begabten Menschen antreibt; eine die Trägheit überwiegende Neugierde, auf was ich wohl stoßen werde, wenn ich mit Fleiß und Ausdauer fortfahren würde; dieß Alles zusammen und noch mehr die zunehmende Begeisterung, mit der mich der Gegenstand meiner Studien erfüllte, erlaubten mir endlich das, was ich etwas leichthin begonnen hatte, so wie ich es gewollt, zu Ende zu bringen.

Ich habe mein Buch in zwei Theile getheilt, die drei Bände bilden. Der erste Band, der den erzählenden Theil enthält, wurde großentheils aus den, von Herrn v. Nissen gesammelten Materialien gemacht; die beiden anderen sind das Resultat der Studien, denen ich mich weihen mußte, um den analytischen Theil gehörig schreiben zu können. Diese Studien gründen sich auf die Geschichte der Musik, weniger aber auf den Text der Historiker, als auf Beispiele in Noten, die diese bringen; auf die Partituren der großen Meister, die Mozart vorangingen, und auf die von Mozart selbst. So oft ich mit einem Schriftsteller in irgend einem Puncte zusammentraf, habe ich ihn selbst citirt, oder zeigte ich wenigstens an, daß diese Bemerkung oder jene Sache schon vor mir gesagt oder angeregt worden sey; meistens habe ich aber mehr aus mir selbst, als aus anderen ge-

schöpft, wovon der Leser sich überzeugen kann. Es ist eine ausgemachte Sache, daß bei Gegenständen der Kunst und des Geschmackes die offenbarste oder vielmehr einzige Wahrheit, welche ein Autor dem Publicum zu bieten vermag, im Aussprechen seiner persönlichen Ansicht liegt, vorausgesetzt, daß der Autor Alles gethan hat, so weit er es vermochte, diese Ueberzeugung gründlich aufzuklären und darzulegen. Dann hat er aber auch das Recht, in ihrem Namen zu sprechen, und es gibt für ihn keine andere Autorität, als die anerkannten Richter, deren Ansicht mit der seinigen übereinstimmt. Allein auch nur in diesem Falle vermag die Uebereinstimmung der Eigenliebe zu schmeicheln, weil sie uns beweis't, daß wir, obgleich unparteiisch beurtheilend, dennoch richtig beurtheilt haben.

Dankbarkeit und Freundschaft legen mir die Pflicht auf, die Personen zu erwähnen, welche mir in meiner Arbeit eine zwar indirecte, aber nichts desto weniger sehr werthvolle Hilfe angedeihen ließen. Eine lange Uebung hatte mich zwar in Stand gesetzt, Partituren ziemlich geläufig zu lesen, das heißt die Musik im Geiste zu hören; aber dieses geistige Hören konnte doch nicht immer das wirkliche Hören ersetzen; ebenso wie das Hören allein auch nicht hinreicht, um Werke, die im contrapunctischen und fugirten Style geschrieben sind, zu beurtheilen. Der Zufall führte aber mehrere ausgezeichnete Dilettanten in unsere Stadt Rischnei, unter anderen den Collegienrath Koubriawzeff, einen trefflichen Violoncellisten und den Obersten Ver-

stowsky, der ausgezeichnet die Violine, und im Nothfall auch das Violoncell und den Contrebaß spielt. Diese schlossen sich den bereits Anwesenden an, die aus dem Herrn Averkieff, der beinahe alle Saiteninstrumente, namentlich aber die Violine vortrefflich spielt, den Brüdern Zwanzoff, beide gute Musiker, und meiner Wenigkeit, als Violinisten bestanden. So hatten wir also ein Quartett und Quintett. Um aber größere musikalische Werke in Angriff nehmen zu können, mußten wir einen Dirigenten haben, und dieser fand sich in Herrn Kindt, Capellmeister des Reserve-Infanteriecorps, wie wir keinen bessern hätten wünschen können, und welcher mit seinen ungemeinen Kenntnissen für jedes Theaterorchester eine ausgezeichnete Acquisition wäre. Dem Liebhaber-Quartett schlossen sich einige Musiker unseres Theaters an, und so hatten wir ein vollständiges Orchester. Zu den Gesangspartieen nahmen wir zu den Sängern des Herrn Erzbischofs von Nischnei-Nowogorod unsere Zuflucht, der die Güte hatte, sie zu meiner Verfügung zu stellen, und so waren wir im Stande, unser Repertoir weit über meine Erwartungen auszudehnen und mannichfaltig zu machen. So führten wir im vergangenen Winter folgende Werke auf: Das *Stabat Mater* von Palestrina (allein für Singstimmen); Bruchstücke aus Händel's Messias, einzelne Nummern aus Mozart's Requiem; das letzte der sieben Worte von J. C. mit Singstimmen, welche Händel diesem Werke beigefügt; einen Chor von Sarti und viele andere Chöre; die Symphonie

aus C von Beethoven (die erste); die Symphonieen aus C major (mit der Fuge), und aus G minor von Mozart; die Ouverturen zu Don Juan, der Zauberflöte, den Hugenotten und anderen Opern. Außerdem spielten wir noch die Quartetts und Quintetts der drei Väter (so nennen wir nämlich in unserm musikalischen Jargon Haydn, Mozart und Beethoven), beinahe alle Werke dieser Gattung von Onslow; die Quartetts von Cherubini, Spohr, Ries, Mendelsohn-Bartholdy und anderen; endlich auch das Octett des letztern Componisten (für vier Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncells), das trotz seiner Schwierigkeiten sehr gut ging. Ich hatte auch die Quintetts Bocherini's kommen lassen, allein meine Freunde, welche weniger antiquarisch gesinnt als ich waren, und auch nicht mein Interesse dabei hatten, wollten sie nicht spielen.

Auf diese Weise gelang es mir, in der guten Stadt Nischnei-Nowogorod, deren herrliche Lage nicht weniger Interesse verdient als ihre kaufmännische Bedeutung, am Sitze des Weltmarktes, in der Königin der Wolga und Oka, mehrere Meisterwerke zu hören, die ich nie zuvor gehört hatte, und den Eindruck zu vervollständigen, den sie bei'm Lesen auf mich gemacht hatten.

Der Verfasser.

Inhalt.

		Seite
Erstes Capitel.	1756—1762 . .	3
Zweites Capitel.	1762—1763 . .	10
Drittes Capitel.	1763—1766 . .	17
Viertes Capitel.	1766—1768 . .	31
Fünftes Capitel.	1768—1771 . .	44
Sechstes Capitel.	1771—1775 . .	70
Siebentes Capitel.	1775—1777 . .	79
Achtes Capitel.	1777—1778 . .	87
Neuntes Capitel.	1778 . . .	112
Zehntes Capitel.	1778—1779 . .	142
Eilftes Capitel.	1779—1780 . .	152
Zwölftes Capitel.	1780—1781 . .	158
Dreizehntes Capitel.	1781 . . .	172
Vierzehntes Capitel.	1781—1782 . .	181
Fünfzehntes Capitel.	1782—1784 . .	197
Sechzehntes Capitel.	1783—1786 . .	205
Siebenzehntes Capitel.	1786—1788 . .	216
Achtzehntes Capitel.	1788—1789 . .	231
Neunzehntes Capitel.	1789—1791 . .	254
Zwanzigstes Capitel.	1791 . . .	257
Einundzwanzigstes Capitel.	1791 . . .	266
Zweiundzwanzigstes Capitel.	1791 . . .	271
Hauptinhalt der Controverse über die Echtheit und den historischen Ursprung des Requiems von Mozart		276

Vorläufige Anzeige des:

Inhalts des zweiten und dritten Bandes,

welche in kurzen Zwischenräumen geliefert werden sollen:

Einleitung; enthält einen kurzen Abriß der Geschichte der Musik von den ältesten Zeiten bis auf Mozart.

Mozart's irdische Mission, die Haupteigenthümlichkeiten seiner Individualität und seiner Werke. Seine Bestimmung.

Idomeneo, Re di Creta ossia Ilia e Idamante. Heroische Oper in drei Acten.

Misericordias domini. Offertorium.

Mozart als Virtuose und Improvisator.

Die Entführung aus dem Serail. Komische Oper in drei Acten.

Die Haydn gewidmeten Quartetts.

Le Nozze di Figaro. Opera buffa in vier Acten.

Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni. Opera buffa in zwei Acten.

Die Violin-Quintetts.

Symphonieen.

Verschiedene Piecen für den Gesang mit Begleitung des Clavieres.

Die restaurirten Partituren Händel's.

Cosi fan Tutte. Opera buffa in zwei Acten.

Die Zauberflöte. Große Oper in zwei Acten.

La Clemenza di Tito. Opera seria in zwei Acten.

Die Ouverture zur Zauberflöte.

Das Requiem.

Schluß.

Oulibicheff,

Biographie Mozart's.

Erſter Band.

Erſtes Capitel.

1756—1762.

Johann Chryſoſtomus Wolfgang Amadeus Mozart wurde den 27. Januar 1756 in Salzburg, der Hauptſtadt des nach ihr benannten Erzbiſchofthums, geboren. Er war das jüngſte unter ſieben Kindern, von denen er und eine um fünf Jahre ältere Schweſter allein am Leben blieben. Es ſey uns vergönnt, zuerſt einige Worte über ſeinen Vater zu ſagen, der wohl verdient, daß man von ihm ſpricht, und welcher überdieß in unſerer Lebensbeſchreibung eine wichtige Rolle ſpielt. Leopold Mozart, der Vice-Capellmeiſter des damaligen Erzbiſchofs von Salzburg war, zeichnete ſich als Menſch und Künſtler ſo ſehr aus, daß er vermöge ſeines Charakters, ſeines Geiſtes, ſeiner Religioſität und ſeiner mannichfachen, und wie ich glaube, für einen Muſiker jener Zeit ſehr ſeltenen Kenntniſſe, eine Zierde jedes andern Standes geweſen ſeyn würde. Er war ein Freund der Literatur und verſtand Latein, ſo wie auch mehrere lebende Sprachen. Seine Violinſchule, nach welcher ſich beinahe alle deutſchen Virtuoſen des vorigen Jahrhunderts gebildet haben, mehrere mit Recht geſchätzte Compoſitionen von Kirchenmuſik und eine große Meiſterſchaft auf ſeinem Hauptinſtrument, der Violine, bezeugen hinreichend den Umfang und die Gründlichkeit ſeines muſikaliſchen Talents. Sein hauptſächlichſtes Verdienſt beſtand aber in ſeiner vorzüglichen Lehrmethode,

denn ſein Sohn hatte keinen andern Lehrer auf dem Claviere und in der Compoſition als ihn.

Aus dem Briefwechſel, den Leopold Mozart mit ſeiner Familie geführt hat, kann man ihn ganz erkennen lernen. Er war ein Deutſcher von ächtem Schrot und Korn, ernſt, überlegt, methodiſch, arbeitſam, äußerſt ſparſam, ein faſt pedantiſcher Freund der Ordnung und gewöhnt, mit feſter Hand die Zügel des Hausregiments zu führen; ein Mann von unerſchütterlicher Ausdauer und Rechtlichkeit. Den Großen gegenüber, mit welchen ihn ſein Beruf ſo viele Jahre hindurch in Berührung brachte, beobachtete er ein ehrerbietiges Benehmen, bei welchem er ſich aber im mindeſten nichts vergab; gegen Leute von ſeinem Stande war er zurückhaltend, ſtets höflich, aber kalt. Niemand hatte einen würdigern Begriff von der Kunſt und dem hohen Berufe eines Künſtlers, wie er; nichts deſto weniger ſetzte er einen größern Werth auf eine klingende Kundgebung des Enthuſiasmus von Seiten des Publicums, als auf jede andere Art von Anerkennung, womit daſſelbe ihn an den Tag zu legen pflegt. Das Poſitive und Gegenwärtige beſchäftigte ihn mehr als die Ungewißheit, wie die Nachwelt urtheilen würde. Unter den ihm angeborenen Eigenſchaften dürfen wir vielen Scharfblick und Klugheit nicht vergeſſen. Bei jedem Geſchäfte, in dem es ſich um ſeine Intereſſen handelte, zeigte Leopold Mozart eine auffallende Gewandtheit, Anderen in die Karten zu ſehen, und wir finden ihn häufig geneigt, da etwas Verborgenes vorauszuſetzen, wo nichts zu finden war. Bei Allem, was er that, zeigte er ſtets die ängſtlichſte Vorſicht. So

hütete er ſich unter Anderem in den Briefen, die er während ſeines Aufenthaltes in Italien an ſeine Frau ſchrieb, den Betrag ſeiner Einnahmen dieſer mitzutheilen, weil eine Frau Dinge der Art nicht verſchweigen könne, und da, wie er ſagte, die lieben Salzburger, welche die Reiſekoſten und andere Auslagen nicht zu ſchätzen vermöchten, ihn nach dieſen Einnahmen für viel reicher halten würden, als er es in der That wäre. Obgleich er ſich in ſeiner Correſpondenz ſtets von Politik fern hielt, ſo hatte er doch mehrere, ſehr ſchwer zu enträthſelnde Chiffren erfunden, die er in dem Falle anwandte, wenn in einem ſeiner Briefe von ſeinen Verhältniſſen zu hochgeſtellten Perſonen die Rede war. Ohne dieſe diplomatiſche Vorſicht hätte er es nie über ſich vermocht, einem Freunde die Mittheilung zu machen, daß ſein Erzbiſchof ihn ſchlecht behandle und noch ſchlechter bezahle.

Meine Leſer werden aus dieſem wohl erſehen haben, wenn ſie es nicht zuvor ſchon wußten, daß der Compoſiteur des Don Juan dieſem Muſter eines vollendeten Spießbürgers nicht ſehr gleichen konnte. Sie werden im Gegentheile die Individualität des Sohnes im ſchneidendſten Gegenſatze zu der des Vaters ſich entwickeln ſehen, indem beide nichts mit einander gemein hatten als jene Offenheit und Rechtſchaffenheit, die ſie, einen wie den andern, ſo ehrenvoll auszeichnete. Allein dieſe Contraſte, ſowohl nach Gemüthsart als Temperament, zwiſchen zwei Weſen, deren Fähigkeiten ſo verſchieden ausfielen, während doch ihre gegenſeitige Verbindung unumgänglich nothwendig war, zeigten eigentlich doch nichts Anderes, als die vollkommenſte Uebereinſtimmung zwiſchen den

Mitteln und dem Zwecke. Die Summe der Fähigkeiten des Einen stellt den reinen Genius dar, die Menſch gewordene muſikaliſche Kunſt, das Fleiſch gewordene Vermögen überſinnlicher Begriffe. Die Summe der Fähigkeiten des Andern stellt, wie man finden wird, alles das vor, was durchaus nothwendig war, um dieſen Genius auf den äußerſten Punct der Möglichkeit des Vollbringens zu erheben, um dieſe überſinnlichen Begriffe praktiſch in eine Menge Meiſterwerke zu verwandeln. Einen geeignetern Vater hätte der Sohn gar nicht haben können.

Die Stellung, welche L. Mozart in der erzbiſchöflichen Capelle einnahm, machte ihm viel zu thun, obgleich deren Beſoldung kaum zur Deckung ſeines Lebensunterhaltes hinreichte. Muſikunterricht und der Verkauf ſeiner Werke mußten das Fehlende erſetzen, ſo daß er ſich mit den Seinigen durchzubringen vermochte. Natürlicherweiſe blieb ihm auf dieſe Art wenig Muße übrig. Schüler und Muſikalienhändler wurden aber von dem Augenblicke an vergeſſen, als der kleine Wolfgang die himmliſche Sprache zu ſtammeln anfing, die kein Sterblicher wie er ſprechen ſollte. Der Vater hätte ſelbſt den Dienſt darüber vergeſſen, wenn es möglich geweſen wäre, die Fortſchritte des Kindes zu überwachen, ohne es ernähren zu müſſen. Wir dürfen nicht vergeſſen, daß L. Mozart mit ganzer Seele Katholik war. Er war daher ſogleich mit ſich im Reinen, wem er das Wunder, das er vor Augen hatte, zuzuſchreiben habe; er erkannte ſogleich das in dem Kinde, was wir heutzutage in demſelben erkennen; und weil er vollkommen überzeugt war, daß die

Vorsehung ihn zum Werkzeuge einer außerordentlichen Erscheinung erkoren habe, so weihte er sein ganzes Ich der Pflege dieser Wunderblume, welche Gottes Gnade ihm hatte erblühen lassen.

Wie wir bereits gesagt haben, so besaß Wolfgang eine ältere Schwester, deren ebenso frühzeitige Talente viel mehr Aufsehen in der Welt erregt hätten, wenn sie nicht durch die des Bruders verdunkelt worden wären. Anna Maria, die man in der Familie Nannerl nannte, war sieben Jahre alt, als ihr Vater mit ihr den Clavierunterricht begann. Wolfgang zählte damals deren drei. Bis dahin hatte man nur eine ungestüme Lebhaftigkeit und eine große Vorliebe für alle Spiele seines Alters bei ihm wahrgenommen, die in dem Knaben die den Kindern seines Alters eigene Naschhaftigkeit weit überwog; auch hatte er stets eine große Empfindlichkeit an den Tag gelegt. Jeden Augenblick fragte er die Personen und die Bekannten des Hauses, ob sie ihn liebten, und wenn sie dieß verneinten, fing er an zu weinen. Von dem Tage an, an welchem Nannerl's Unterricht anfing, wurde der Kleine ganz anders. Gespannt und aufmerksam wartete er, bis das Clavier frei wurde, um sogleich ebenfalls sich zu üben. Wenn man ihn ungestört ließ, so sah man ihn ganze Stunden damit hinbringen, Terzen zu suchen, und sein Gesicht strahlte von Entzücken, wenn er einen übereinstimmenden Ton berührte. Der Vater beobachtete ihn, und wußte nicht, ob er Gewicht darauf legen solle oder nicht. Doch wollte er einen Versuch machen. Man legte dem Kinde einen sehr kurzen Menuet vor. Nach einer halben Stunde spielte das Kind den Menuet so gerundet und im Tacte, als

man es nur erwarten konnte. Zu etwas längeren Musikstücken brauchte er eine Stunde, und kaum war ein Jahr verflossen, so dictirte Wolfgang seinem Lehrer Stücke, die er erdacht hatte. Er componirte, ehe er eine Note schreiben konnte*). Noch zwei Jahre und der Kleine hätte den guten Clavierspielern seiner Zeit beigezählt werden können.

Der Lehrer, welchen solche Fortschritte im höchsten Grade überraschten und fast beunruhigten, suchte ihn mehr zurückzuhalten, als anzutreiben. Er wagte nicht, ihn so frühzeitig mit den Regeln der Composition bekannt zu machen. Vergebliche Vorsicht, denn bereits beschäftigte der Plan zu einem Clavier-Concert diesen jungen Kopf, aus dem später die Vervollständigung und Feststellung der wahren Regeln der Kunst, sowie die Verwerfung so vieler seither giltigen Grundsätze hervorgehen sollte, welche so lange die Autorität der berühmtesten Theoretiker aufrecht erhalten hatte. Wolfgang fing an, daran zu schreiben, aber ein unerwartetes Hinderniß schien die Ausführung unmöglich machen zu wollen. Weil er seine Feder immer bis auf den Grund des Tintenfasses eingetaucht, hatte er statt Noten lauter Kleckse gemacht. Dieß machte ihm Vieles zu schaffen; er weinte, doch ließ er sich darum nicht abhalten, fortzufahren. Er wischte die Flecken mit der flachen Hand ab, und fuhr, nur mit den Gedanken beschäftigt, die er im Kopfe hatte, mit

*) Alle diese Einzelnheiten sind authentisch. Herr v. Nissen hat sämmtliche Musikstücke, die L. Mozart seinen Sohn lernen ließ, sowie die, welche später der Schüler seinem Meister dictirte, chronologisch aufgezeichnet.

dem Schreiben fort. Welches Aussehen das Notenblatt bekam, kann sich Jedermann selbst vorstellen. Der Vater, welcher von dem Vorhaben seines Sohnes nichts wußte, trat in diesem Augenblicke mit einem Bekannten in das Zimmer. „Was machst denn Du da?“ fragte er ihn. — „Ein Clavier-Concert; der erste Theil ist bald fertig.“ — „Laß sehen, das muß was Schönes seyn.“ — „Nein, nein, es ist noch nicht fertig.“ — Der Vater nahm es ihm aber weg und brach bei'm Anblicke dieses Geschreibsels in ein lautes Lachen aus. Als er aber die Composition aufmerksamer durchsah, nahm sein Gesicht einen ganz andern Ausdruck an; Thränen der Freude und Bewunderung rollten über seine Wangen. „Sehen Sie,“ sagte er zu seinem Freunde, „wie Alles richtig und nach den Regeln gesetzt ist; nur kann man es nicht brauchen, weil es so außerordentlich schwer ist.“ — „Dafür ist es auch ein Concert,“ erwiderte der kleine Componist, der der Meinung war, daß Concert spielen und Wunder hervorbringen so ziemlich gleich bedeutend wäre. — „Man muß es so lange üben, bis man es herausbringt. Sehen Sie, so muß es gehen.“ — Er fing nun an zu spielen; allein wenn es ihm auch nicht recht damit glücken wollte, so brachte er wenigstens so viel heraus, daß seine Zuhörer daraus ersehen konnten, was er damit gewollt hatte. Das Concert war in der That unausführbar, doch war es ganz correct und für ein ganzes Orchester mit Trompeten und Pauken besetzt*).

*) Der Engländer Holmes, dessen mit vielem Fleiße geschriebene Biographie Mozart's im vergangenen Jahre erschie-

Aber nicht allein in der Muſik, ſondern in Allem, was man den kleinen Wolfgang lehrte, zeichnete er ſich aus. Ein ganz beſonderes Talent zeigte er aber namentlich für die Mathematik, die dem muſikaliſchen Genius ſo nahe verwandte Wiſſenſchaft; er wurde auch in der Folge ein gewandter Rechner, und löste leicht die verwickeltſten arithmetiſchen Aufgaben im Kopfe auf. Sein Gedächtniß, von dem er ganz merkwürdige Proben ablegte, war in der That ebenſo auſſerordentlich als ſein Genius.

Unſer Held ging in ſein ſechstes Jahr, als der Vater ſeine beiden Schüler für weit genug in der Kunſt vorgeſchritten hielt, um mit ihnen in der Welt aufzutreten, und zwar in einer glänzendern Welt, als Stadt und Hof von Salzburg in ſich ſchloſſen.

Zweites Capitel.

1762 — 1763.

Von dieſer erſten Reiſe Mozart's ſind keine Einzelnheiten auf uns gekommen, auch erſieht man nichts darüber in

nen iſt, bemerkt bei dieſer Stelle, daß eine Partitur für das ganze Orcheſter mit Trompeten und Pauken, wohl nur eine biographiſche Ausſchmückung von Seiten Niſſen's war, deren ein Wunder dieſer Art nicht bedurft habe. Sämmtliche Partituren, welche Wolfgang vor ſeinem zehnten Jahre geſchrieben hat, und welche auf uns gekommen, ſind nur auf praktiſchen Gebrauch berechnet und tragen durchaus keinen Stempel der Oſtentation an ſich. Ueberhaupt wandte er ſelten andere Blasinſtrumente, als Oboes, Fagote und Hörner an, womit auch die Orcheſter jener Zeit am beſten beſetzt waren. D. B.

den Briefen seines Vaters. Alles, was man davon weiß, ist, daß L. Mozart zu Anfange des Jahres 1762 mit seinen Kindern nach München ging; daß die beiden jungen Virtuosen den glänzendsten Beifall einernteten, daß ihnen vergönnt wurde, vor dem Kurfürsten zu spielen, und sie, nach einem Aufenthalte von drei Wochen, diese Hauptstadt wieder verließen.

Im Monat September desselben Jahres begab sich die ganze Familie nach Wien, wo ihr mehrere einflußreiche Gönner bald Zutritt nach Hofe verschafften. Kaiser Franz I., ein Freund und Liebhaber der Kunst, unterhielt sich mehrmals mit dem kleinen Wolfgang, den er mit Gunstbezeugungen überhäufte, indem er ihn unter Anderen auch mit einem Galakleide nach französischem Geschmacke beschenkte, das für den Erzherzog Maximilian angefertigt worden war. Man kann sich nichts Drolligeres denken, als das Bild unseres kleinen Helden in diesem glänzenden Costüme, das in einem mit Borten besetzten Rocke, mit breiten, weit nach hinten abstehenden Schößen, einer ebenfalls galonnirten, bis auf die Kniee herabfallenden Weste, gepuderten, in einen Beutel zusammengefaßten Haaren, Aermelverzierungen, größer als der Kopf dessen, der sie trug, kleinem dreieckigem Hütchen und einem Degen an der Seite bestand*). Eines Tages sagte der Kaiser zu dem Knaben: „Es ist keine große Kunst mit allen Fingern zu spielen; aber nur mit einem Finger und auf einem verdeckten Claviere zu spielen, das

*) Dieses Portrait befindet sich unter den Illustrationen, die Herr v. Nissen seiner Biographie beigegeben hat.

würde erſt Bewunderung verdienen.“ Statt einer Antwort ſpielte das Kind mehrere ſehr ſchwierige Paſſagen mit einem Finger; dann ließ er ſich auch die Claviatur bedecken und ſpielte dennoch ſo gut, daß ſeine Zuhörer hätten glauben können, er habe ſich durch lange Uebungen auf dieſe Art von Prüfung vorbereitet. Es war aber das erſte Mal, daß er es verſucht hatte. Folgende, nicht weniger beglaubigte Anekdote, ſcheint mir aber noch merkwürdiger, weil ſie bereits einen der in Mozart's Charakter hervorragenden Züge durchblicken läßt. Er ſaß am Claviere, der Kaiſer neben ihm und ringsum befanden ſich eine Menge Herren vom Hofe, die er eben nicht für die beſten Kenner hielt. Wenn er ſich vor Leuten hören laſſen mußte, die nichts von Muſik verſtanden (und darüber war es nicht möglich ihn zu täuſchen), ſo ſpielte er nur Contretänze, Menuets und andere Kleinigkeiten, die von den Fingern eines Virtuoſen, denen gegenüber, welche ihn hören wollen, wie die bitterſte Ironie klingen. In dieſem Falle durfte er aber ſeiner Gewohnheit nicht folgen, er ſagte daher zu dem Kaiſer: „Iſt Herr Wagenſeil*) nicht hier? der ſoll kommen; er verſteht es.“ Der Kaiſer willfahrte dieſem Wunſche und ließ Wagenſeil an das Clavier treten. „Es iſt mir ſehr lieb, daß Sie da ſind;“ ſprach der Knabe, „ich ſpiele ein Concert von Ihnen; Sie müſſen mir umwenden.“

Wolfgang's Talente und originelle Laune machten ihn auch zum Liebling der Erzherzoginnen, der Töchter Ma-

*) Er war früher Muſiklehrer der Kaiſerin Maria Thereſia.

ria Thereſia's. Zwei derſelben führten ihn zur Unterhaltung in den Gemächern des Schloſſes umher; weil aber der Knabe nicht gewöhnt war, ſich auf den glatten Parkettböden zu bewegen, ſo fiel er hin. Die ältere der beiden Princeſſinnen beachtete den Unfall nicht; die andere dagegen, welche ungefähr ſo alt wie unſer Held war, hob ihn liebkoſend auf. „Sie ſind brav," ſagte er zu ihr, „ich will ſie heirathen." Die Princeſſin theilte pflichtſchuldigſt dieſe Erklärung ihrer erhabenen Mutter mit, worauf die Kaiſerin Wolfgang zu ſich rufen ließ und ihn fragte, was ihn zu dieſem, für ihre Tochter ſo ſchmeichelhaften Entſchluß bewogen habe. „Die Dankbarkeit," erwiderte der Kleine, ohne ſich zu beſinnen; „ſie war gut gegen mich, während ihre Schweſter ſich nichts um mich bekümmerte." Dieſe junge Erzherzogin, welche Mozart hatte heirathen wollen, war Maria Antoinette, die nachmalige Königin von Frankreich.

Als unſer junger Clavier-Virtuoſe wieder in ſeiner Heimath war, kam ihm der Gedanke ein, noch ein anderes Inſtrument zu erlernen. Er hatte in Wien eine kleine Geige zum Geſchenk erhalten und auf dieſer fing er an, ohne Vorwiſſen ſeines Vaters ſich zu üben*). L. Mozart gab da-

*) Herr Holmes bemerkt bei dieſer Anekdote Folgendes: „v. Niſſen und andere Biographen Mozart's behaupten, er habe dieſes Inſtrument zu Ende des Jahres 1762 von Wien mitgebracht, und habe ſich zuerſt heimlicher Weiſe darauf eingeübt. So unwahrſcheinlich dieſe Angabe an und für ſich iſt, ſo wird ſie überdieß ganz deutlich durch einen Brief von L. Mozart, der auf der Reiſe nach Wien geſchrieben wurde,

mals einem Violiniſten Namens Wenzl Unterricht in der Compoſition und dieſer brachte ſeinem Lehrer ſechs Trio's, die er während ſeiner Abweſenheit gemacht hatte. Ein anderer Muſiker, Schlachtner, durch den man eben dieſe Geſchichte erfahren hat, war anweſend. Man wollte die Trio's probiren, Wenzl ſollte die erſte, Schlachtner die zweite Violine und L. Mozart mit der Viola den Baß ſpielen. Mit einem Male kam Wolferl (Verkleinerung von Wolfgang) mit ſeiner kleinen Geige und bat, Schlachtner's Partie ſpielen zu dürfen. Der Vater, der in dieſem Wunſche nichts als ein unzeitiges kindiſches Verlangen erblickte, erklärte ihm, daß es einfältig wäre, mitſpielen zu wollen, ohne das Inſtrument zuvor erlernt zu haben. Wolfgang erwiderte, daß, um die zweite Violine zu ſpielen, man es nicht zuvor erſt erlernt haben müſſe, worauf der Vater ihn unwillig bedeutete, er ſolle das Zimmer verlaſſen. Er entfernte ſich weinend, als aber die beiden Ande-

---

widerlegt, in welchem er erzählt: daß der Knabe einen Zollbeamten durch eine Menuet erweicht habe." Dieſe Stelle widerlegt die Anekdote völlig, wir müſſen alſo, um ſie nicht ganz fallen zu laſſen, die Wahrheit in der Mitte ſuchen, die wohl darin zu finden ſeyn dürfte, daß der Vater ſeinen Sohn, der bereits auf dem Claviere ſich einen Ruf erworben hatte, vor Dritten nicht als Stümper auf einem Inſtrumente erſcheinen laſſen wollte, das er jedenfalls noch nicht lange genug ſpielte, als daß er hätte erwarten können, ihn etwas völlig Neues, ohne Fehler vom Blatte ſpielen zu ſehen. Seine Rührung und Freude waren deßhalb doch ganz ungekünſtelt, als er zu ſeiner Verwunderung ſehen mußte, daß er ſich geirrt und auch dießmal ſein Sohn ſeine Erwartung weit hinter ſich gelaſſen habe. D. B.

ren ſich für ihn verwendeten, wurde ihm endlich ſeine Bitte zugeſtanden. „Du magſt meinetwegen mit Herrn Schlachtner ſpielen,“ ſagte der Vater, „aber ſo leiſe, daß man Dich nicht hört; ſonſt mußt Du ſogleich fort.“ Man beginnt und bald bemerkt Schlachtner zu ſeiner Verwunderung, daß er ganz überflüſſig iſt. Er legt ſtillſchweigend ſein Inſtrument bei Seite und blickt den Vater an, der bei dieſer neuen Ueberraſchung ebenſo vor Freude weinte, wie damals, als er das Clavier-Concert durchgeſehen hatte. Die ſechs Trio's wurden ganz durchgeſpielt, ohne daß die zweite Violine auch nur bei einer Note gefehlt hätte. Die Beifallsbezeugungen der Mitſpielenden ermuthigten den Anfänger ſo, daß er meinte, auch die erſte, natürlich viel ſchwierigere erſte Stimme ſpielen zu können. Man machte zum Scherz einen Verſuch und alle Anweſenden mußten recht herzlich lachen, als er auch dieſe, wiewohl mit lauter unrichtigen und unregelmäßigen Applicaturen ſpielte; doch aber ſo, daß er wenigſtens nie ganz ſtecken blieb.

Bis in ſein zehntes Jahr hatte Mozart einen faſt unüberwindlichen Widerwillen gegen die Trompete; ſchon der bloße Anblick dieſes Inſtrumentes war ihm ein Gräuel. Um dieſen Widerwillen bei ſeinem Kinde zu überwinden, ließ der Vater einmal einen Trompeter kommen, der demſelben mit aller Macht in die Ohren blaſen mußte. Dießmal hatte er ſeine ſonſtige Klugheit aus den Augen geſetzt. Bei'm erſten Tone ſchon erblaßte der Kleine, fiel zur Erde und wahrſcheinlich hätte der Verſuch verderbliche Folgen gehabt, wenn man ihn länger fortgeſetzt hätte. Später gelang es ihm,

eine Schwäche zu bemeiſtern, die ihren Grund in ſeiner zarten Organiſation hatte, und Niemand verſtand es beſſer als er, die Trompeten im geeigneten Augenblicke und mit mehr Erfolg im Orcheſter anzuwenden, als er.

Je älter unſer Held wurde, um ſo deutlicher, gebieteriſcher, ausſchließlicher zeigte ſich ſeine einſtige Beſtimmung. Die Liebhabereien der Kindheit, ſowie andere weniger wichtige Neigungen, die mehr zu Reife hätte gedeihen und Früchte tragen können, verloren ſich nach einander in ihm, oder gingen vielmehr in der einen Leidenſchaft für die Muſik unter, die jede andere verſchlang. Bald mußte man ihm die Zeit beſtimmen, welche er am Claviere zubringen dürfe; es trat bei ihm der völlig umgekehrte Fall ein, denn während man andere Kinder zur Arbeit antreiben muß, war man genöthigt, ihn zu ermahnen, ſich Erholung zu gönnen. Später entſchädigte er ſich für dieſen Zwang. Denn als Niemand mehr da war, der ihn in's Bett zu gehen nöthigte, trieb er es ſo weit, ſelbſt den Schlaf als eine völlig müſſige Erholung anzuſehen.

Deutſchland, in ſeiner damaligen Lage, war ein viel zu enger Schauplatz für ein ſo außerordentliches Talent wie das unſeres Helden. L. Mozart ſah dieß ein, auch wußte er überdieß, daß ein Prophet zu Hauſe nie etwas gilt, und ſo glaubte er, daß die Zeit gekommen wäre, ſeine Kinder nach Paris zu führen, wo die Köpfe ſich viel ſchneller erhitzen und die Börſen ſich raſcher öffnen, als in irgend einem Orte des ruhigen, überlegenden und ſparſamen Deutſchlands. Doch ſchlug er nicht den nächſten Weg ein, ſondern ging

über München, Augsburg, Stuttgart, Mainz, Frankfurt, Coblenz, Aachen und Brüssel. Während dieser Reise schrieb L. Mozart fleißig Briefe in die Heimath, die er an einen Kaufmann Hagenauer, den Eigenthümer des Hauses, das er in Salzburg bewohnte, richtete. Ausser einer Liste fürstlicher und aristokratischer Namen, und einem Verzeichnisse der werthvollen Geschenke, mit denen die beiden Virtuosen auf ihrem Wege überschüttet wurden, enthalten diese Briefe fast nichts als Einzelnheiten über die finanzielle Lage der Reisenden, die wohl für Herrn Hagenauer von Interesse seyn konnten, uns aber im mindesten nicht ansprechen können, weßhalb ich den Leser mit denselben verschone und die Familie wohlerhalten im Herbste 1763 in Paris ankommen lasse.

Drittes Capitel.

1763 — 1766.

Unter den zahlreichen Empfehlungsbriefen, welche unsere Reisenden nach Paris mitbrachten, befand sich auch einer an Herrn Grimm, den Secretair des Herzogs von Orleans. Wer kennt nicht den innigen Freund Rousseau's und Diderot's, den Verfasser der literarischen Bulletins für mehrere deutsche Fürsten, den unerschrockenen Kämpfer der coin de la reine (Ecke der Königin), und den geistreichen Verfasser des petit prophète de Boehmesbrod. Ein Musikfreund wie Grimm konnte Landsleute, die an ihn em-

pfohlen waren, nicht anders als auf die zuvorkommenste Weise aufnehmen. Nachstehendes schrieb er an einen deutschen Fürsten über die salzburger Familie, deren Beschützer und Führer er in Paris machte.

„Die ächten Wunder sind zu selten, als daß man nicht gern davon plaudern sollte, wenn man einmal das Glück gehabt, so etwas zu sehen. Ein Capellmeister von Salzburg, Namens Mozart, ist hier so eben mit zwei ganz allerliebsten Kindern eingetroffen. Seine eilfjährige Tochter spielt das Clavier auf eine brillante Manier; mit einer erstaunlichen Präcision führt sie die größten und schwierigsten Stücke aus. Ihr Bruder, der künftigen Februar erst sieben Jahre alt seyn wird, ist eine so außerordentliche Erscheinung, daß man das, was man mit eigenen Augen sieht und mit eigenen Ohren hört, kaum glauben kann. Es ist dem Kinde nicht nur ein Leichtes, mit der größten Genauigkeit die allerschwersten Stücke auszuführen, und zwar mit Händchen, die kaum die Sexte greifen können; nein, es ist unglaublich, wenn man sieht, wie es ganze Stunden hindurch phantasirt und so sich der Begeisterung seines Genius und einer Fülle entzückender Ideen hingibt, welche es mit Geschmack und ohne Wirrwar auf einander folgen läßt. Der geübteste Capellmeister kann unmöglich eine so tiefe Kenntniß der Harmonie und der Modulationen haben, welche es auf den wenigst bekannten, aber immer richtigen Wegen durchzuführen weiß. Es hat eine solche Fertigkeit in der Claviatur, daß, wenn man sie ihm durch eine darüber gelegte Serviette entzieht, es nun auf der Serviette mit der-

selben Schnelligkeit und Präciſion fortſpielt. Es iſt ihm eine Kleinigkeit, Alles, was man ihm vorlegt, zu entziffern; es ſchreibt und componirt mit einer bewunderungswürdigen Leichtigkeit, ohne ſich dem Claviere zu nähern und ſeine Accorde darauf zu ſuchen. Ich habe ihm ein Menuet aufgeſetzt und es erſucht, den Baß darunter zu legen; das Kind hat die Feder ergriffen, und ohne ſich dem Claviere zu nahen, hat es dem Menuet den Baß untergeſetzt. Sie können wohl denken, daß es ihm nicht die geringſte Mühe koſtet, jede Arie, die man ihm vorlegt, zu transponiren und zu ſpielen, aus welchem Tone man es verlangt. Allein Folgendes, was ich geſehen habe, iſt nicht weniger unbegreiflich. Eine Frau fragte ihn letzthin: ob er wohl nach dem Gehöre, und ohne ſie anzuſehen, eine italieniſche Cavatine, die ſie auswendig wußte, begleiten würde? Sie fing an zu ſingen. Das Kind verſuchte einen Baß, der nicht nach aller Strenge richtig war, weil es unmöglich iſt, die Begleitung eines Geſanges, den man nicht kennt, genau im Voraus anzugeben. Allein, ſobald der Geſang zu Ende war, bat er die Dame, von vorn wieder anzufangen, und nun ſpielte er nicht allein mit der rechten Hand das Ganze, ſondern fügte zugleich mit der Linken den Baß ohne die geringſte Verlegenheit hinzu; worauf er zehnmal hinter einander ſie erſuchte, von Neuem anzufangen, und bei jeder Wiederholung veränderte er den Charakter ſeiner Begleitung. Er hätte noch zwanzigmal wiederholen laſſen, hätte man ihn nicht gebeten, aufzuhören. Ich ſehe es wahrlich noch kommen, daß dieſes Kind mir den Kopf verdreht, höre ich es

nur noch ein einziges Mal, und es macht mir begreiflich, wie schwer es seyn müßte, sich vor Wahnsinn zu bewahren, wenn man Wunder erlebt."

Unter der Leitung dieses eifrigen und einflußreichen Freundes mußte der Aufenthalt unserer Reisenden in Paris mit Erfolg gekrönt werden. Sie gaben Concerte, erhielten Einladungen in die ersten Gesellschaften, wurden dem Könige, der ganzen königlichen Familie und auch der Frau v. Pompadour vorgestellt. Alle drei fanden ihre Rechnung dabei. L. Mozart schien mit den Louisdor's, die er einnahm, zufrieden zu seyn; Nannerl erhielt hübsche Geschenke und Wolfgang durfte Leckerbissen von dem Teller der Königin naschen, und Ihrer Majestät auf deutsch Alles sagen, was ihm durch den Kopf ging. Sein Geplauder, welches die Königin Ludwig XV. übersetzte, unterhielt selbst diesen blasirten Monarchen. Sollte man es glauben, daß unser Held die Verwegenheit hatte, sich selbst über Frau v. Pompadour zu äußern, weil sie ihn nicht hatte küssen wollen. „Wer ist denn die da," fragte er, „daß sie mich nicht küssen will? Hat mich doch die Kaiserin geküßt!"*) Von allen Seiten regnete es Gedichte auf „diese von den Göttern und den Königen geliebten Sterblichen;" und ein ausgezeichneter Kupferstich stellte die ganze Familie in einer Gruppe dar, den Vater Violine spielend, den Sohn am Claviere und die Tochter zum Singen den Mund geöffnet. Durch so vielfache Huldigungen ermuntert, entschloß sich jetzt Leopold

*) Herr v. Nissen erzählt nämlich, daß die Kaiserin ihn auf den Arm genommen und geküßt habe.

Mozart, die Versuche des jungen Componisten herauszugeben. Die ersten Werke unseres Helden erschienen in Paris. Es sind dieß vier Clavier-Sonaten mit Violinbegleitung ad libitum, wovon zwei Madame Victorie de France, der jüngern Tochter des Königs, und die beiden anderen der Frau Gräfin von Tessé gewidmet waren.

Nach einem Aufenthalte von fünf Monaten in Frankreich wandten sich die Reisenden dem Lande der Guineen und der alten Musik zu. Der Ruf war ihnen bereits vorangeeilt. Kaum waren sie in London angekommen, als sie auch gleich Zutritt bei Hof erlangten, also an den Ort, an welchem sie in jedem neuen Lande, das sie besuchten, sogleich festen Fuß zu fassen gewöhnt worden waren. Der Empfang, der ihnen hier zu Theil wurde, übertraf nach L. Mozart's Aussage, alle die Beweise von Wohlwollen, die ihnen an anderen Höfen zu Theil geworden war. Georg III. war Liebhaber und Kenner der Musik. Seine Gemahlin, Caroline von Mecklenburg, galt für eine treffliche Virtuosin. In ganz Europa hätte unser Held keine ausgezeichneteren und fähigeren Richter, ihn zu beurtheilen, finden können. Ich glaube auch, daß örtliche Einflüsse mitwirkten, seinen Eifer anzuspornen. Er befand sich an dem Orte, wo Händel's Andenken noch herrschte, welchem die Dankbarkeit Alt-Englands in der Westmünster-Abtei, neben königlichen Grabmälern, zwischen denen von Newton und Shakespeare ein Monument errichtet hatte. Unter den Lebenden sah aber Mozart einen andern berühmten Landsmann, den damaligen Lieblingstonsetzer der Engländer, einen Sohn

Sebastian Bach's *). Vielleicht halten es viele meiner Leser für unwahrscheinlich, daß Einflüsse der Art auf den Geist eines Kindes von acht Jahren hätten einwirken können; diese aber bitte ich, in Betracht zu ziehen, daß dieses Kind in allem, was seine Kunst betraf, ein Mann war, und zwar ein solcher, mit dem wenige, selbst damals, einen Vergleich auszuhalten im Stande waren. „Er weiß jetzt schon Alles," schrieb sein Vater, „was man nur von einem Professor von vierzig Jahren verlangen kann." Die Namen großer Musiker machten ihn bereits jetzt schon vor Wetteifer und Begeisterung erbeben. Wie dem auch seyn mochte, der kleine Zauberer glaubte durch ganz andere Mittel die Begeisterung für sich in St. James bewirken zu müssen, als er bereits angewendet hatte, um die Musikliebhaber in Wien und Paris für sich zu gewinnen. Er fing an vom Blatte und ohne Fehler Fugen von Bach und Händel zu spielen! Das übertraf ohne alle Zweifel alle seine früheren Bravourstücke. Hierauf nahm er einmal eine der Instrumentalstimmen, zu einer Händel'schen Arie, die zerstreut auf dem Claviere lagen, auf gut Glück heraus. Es war eine Baßstimme, die er, ohne eine Note zu verändern, mit der schönsten Melodie ergänzte. Alle, welche schon beim Anblicke eines Notenblattes erblaßt sind, wissen, daß diese Aufgabe ungleich schwerer zu lösen ist, als wenn es sich nur darum handelt, einen Baß unter eine Melodie zu setzen. Man kann sich das Erstaunen der

*) Dieser erhielt zum Unterschiede von seinen Brüdern den Beinamen „der englische." D. B.

Künſtler vorſtellen, als ſie vermöge augenblicklicher Eingebung ein Problem auf ſo glänzende Art gelöst ſahen, daß die wirkliche Melodie dieſes Baſſes, das Werk tiefer Ueberlegung des Compoſiteurs, bei einem Vergleiche kaum gewann. Bach konnte nicht mehr an ſich halten; er eilte auf den kleinen Nebenbuhler Händel's zu, um ihn zu umarmen, hierauf ſetzte er ihn auf die Kniee und fing an, die erſten Tacte einer Sonate zu ſpielen, die auf dem Pulte lag. Mozart ſpielte die folgenden Tacte, und ſo wechſelten ſie bis an's Ende derſelben mit einem Einverſtändniß und einer Genauigkeit ab, daß die entfernter ſitzenden Perſonen kaum bemerkten, was eigentlich vorgehe. Man glaubte, Bach habe allein geſpielt. Einige Tage hernach ſpielte unſer Virtuoſe die Orgel des Königs, und in Paris wie in London ſtimmte das Urtheil der Kunſtverſtändigen darin überein, daß ſeine Meiſterſchaft auf der Orgel noch mehr als auf dem Claviere zu bewundern ſey.

Ein ſehr intereſſanter Bericht über Mozart findet ſich im 60. Bande der Transactions philosophiques, aus dem Jahre 1770. Derſelbe iſt von Daines Barrington, Mitgliede der königlichen Geſellſchaft in London und an den Secretär eben dieſer Geſellſchaft gerichtet. Der gelehrte Verfaſſer beſpricht darin das Wunder, das er vor Augen hat, in muſikaliſcher und pſychologiſcher Beziehung. Nachdem ſich Barrington zuerſt über mehrere Einzelnheiten ausgelaſſen, die ich übergehe, um nicht zu wiederholen, erzählt er mehrere Thatſachen, von denen er Zeuge geweſen war. Eines Tages überbrachte er Mozart ein Duett, das von

einem Engländer, mit Begleitung zweier Violinen und eines Basses, auf einen Text von Metastasio componirt worden war, und veranlaßte ihn, dasselbe zu spielen. Um denen meiner Leser, welche die Schwierigkeiten des Lesens einer Partitur nicht kennen, einen Begriff von der Leistung des Knaben zu geben, will ich ihnen den eben so genialen als richtigen Vergleich anführen, welchen Herr Barrington machte. Er sagt, man solle sich fünf unter einander stehende Linien denken, von denen die erste einen Text von Shakespeare und die vier unteren die Commentare zu diesem Texte enthalten; alles wäre aber so geschrieben, daß die Buchstaben des Alphabets auf jeder Linie verschiedenartig ausgesprochen würden; daß auf einer z. B. ein a, auf der zweiten aber ein b und auf der dritten ein c bedeutete. (Barrington will damit die verschiedenen Schlüssel andeuten.) Man denke sich nun, fährt der Verfasser fort, ein Kind von acht Jahren, das auf den ersten Anblick eine so verwickelte Zusammenstellung aufzufassen im Stande ist, den Text mit der Fertigkeit eines Garrick vorträgt und den Hauptinhalt der Commentare auf jeder Linie zugleich andeutet, oder vielmehr aus den verschiedenen Zeichen übersetzt, und man wird einen Begriff von den Fähigkeiten dessen erhalten, von dem ich spreche. Kaum die größten Meister vermöchten ein Duett auf diese Art zu singen und zu spielen, wie es dieses Kind that; das heißt aus der Partitur heraus vom Blatte ein Musikstück ganz im Sinne und im Geiste der Composition mit Rundung und Präcision vorzutragen. Aus Herrn Barrington's Bericht ersehen wir auch, daß Mozart

singen konnte und zwar entzückend schön. Zwar war seine Stimme allerdings schwach und durchaus kindisch; aber seine Methode war reizend und von classischer Reinheit. Es befand sich damals ein ausgezeichneter Sänger, Namens Manzuoli, in London, auf den unser Held ungemein viel hielt. Zur Vervollständigung seiner musikalischen Untersuchung gab Barrington Mozart zu erkennen, daß er einmal eine Liebesarie von ihm hören möchte, so wie sein Freund Manzuoli eine in der italienischen Oper singe. Der Kleine sah ihn schelmisch an und fing sogleich mit einem Jargon, in Form eines Recitativs an; daran knüpfte er ein Ritornell, als ganz passende Einleitung zu einem erotischen Gesange. Sodann spielte er eine Symphonie, welche einer Arie, über das einzige Wort Affetto (Liebe) entsprechen konnte. Hierauf verlangte man von ihm einen Zorngesang, den er eben so rasch improvisirte, und in derselben Form und mit aller Leidenschaftlichkeit, welche das Wort Perfido (der Ungetreue) verlangte, vortrug. Bei dem Vortrage schien Mozart sich einem ihm gänzlich neuen Eindrucke hinzugeben. Die dramatische Begeisterung wirkte dergestalt auf seine Nerven, daß er wie ein Besessener auf die Tasten schlug und einige Male von seinem Stuhle sich in die Höhe schnellte. Obgleich diese improvisirten Compositionen keine Meisterstücke genannt werden konnten, fährt Barrington fort, so erhoben sie sich doch weit über die Mittelmäßigkeit in dieser Gattung und zeugten von einer außerordentlichen Erfindungsgabe. — Das Wunder eines solchen Talents, das siegreich alle Proben bestand, welche der gelehrte Engländer mit ihm

anſtellte, ließ ihn an das Vorhandenſeyn eines gedoppelten Phänomens bei dem Individuum glauben, welches er ſtudirte. Er meinte nämlich, daß Mozart's Geſtalt, die ſelbſt für einen Knaben von acht Jahren klein zu nennen war, ebenfalls eine Ausnahme von der Regel, wie ſein Genius wäre. Möglicherweiſe konnte der Vater das Alter des Sohnes, der aller Wahrſcheinlichkeit nach ſeine fünfzehn bis ſechszehn Jahre haben mochte, verbergen, und die eine Hälfte des Wunders auf Koſten der andern geheim halten. Ein Zufall warf aber dieſe Hypotheſe des gelehrten Herrn mit einem Male über den Haufen. Es kam nämlich eines Tages, als er gerade anweſend war, eine Katze in's Zimmer; Wolfgang, der dieſe Thiere ſehr liebte, lief ihr, ohne ſich weiter um Muſik noch um Barrington zu kümmern, nach. Ein ander Mal fiel es ihm plötzlich ein, auf dem Stocke ſeines Vaters zu reiten. Dieß war nun freilich ein ſtarker Gegenbeweis gegen die vorgefaßte Meinung, denn ein derartiges Benehmen ſtimmte vollkommen mit der kleinen Geſtalt und den kindiſchen Zügen überein. Beinahe alle Muſiker Londons theilten die Zweifel unſeres Gelehrten, ohne ſich aber deßhalb ſo viele Mühe wie er zu geben, ſie aufzuklären, der ſich nicht eher beruhigte, bis es ihm gelungen war, durch den Grafen Haslang, dem britiſchen Geſandten am bayri'ſchen Hofe, ſich einen Auszug aus dem Kirchenbuche des Ortes zu verſchaffen, in dem Wolfgang Mozart geboren worden war. Nachdem dieſer Punct zur Ehre des Vaters und Sohnes aufgeklärt war, veröffentlichte Barrington den Bericht, aus dem ich das Hauptſächlichſte angeführt habe, und den er mit einem Ver-

gleiche zwiſchen Händel und Mozart ſchließt. Der Erſtere ſpielte mit ſieben Jahren das Clavier und fing im neunten an zu componiren, wonach der Verfaſſer den Schluß zieht, daß der Zweite, deſſen Talente ſich noch frühzeitiger entwickelten, ſeinem großen Vorbilde wohl gleich kommen könnte, wenn er ſo lange lebe als Händel, der in einem Alter von achtundſechszig Jahren geſtorben war. Die Prophezeihung mußte namentlich in England ſehr gewagt erſcheinen, und doch wie weit iſt ſie hinter der Wirklichkeit zurückgeblieben!

Unter den Werken, welche Wolfgang in England componirte, findet ſich auch eine vierhändige Sonate. L. Mozart behauptet zwar in ſeinen Briefen, daß es die erſte dieſer Art geweſen ſey, welche er geſchrieben habe, was ich aber dahingeſtellt ſeyn laſſen will.

Von London begab ſich die Familie nach dem Haag, wo Wolfgang und ſeine Schweſter gefährlich erkrankten, und erſt nach vier Wochen wieder hergeſtellt wurden. Die Princeſſin von Naſſau-Weilburg, auf deren Einladung L. Mozart ſich entſchloſſen hatte, die Reiſe über Holland zu machen, gab den Kindern während ihres Krankſeyns die rührendſten Beweiſe von Aufmerkſamkeit und Zärtlichkeit. Wolfgang bezeugte ihr ſeine Dankbarkeit durch die Widmung von ſechs Sonaten. Außerdem componirte er noch einige Arien, und zu dem Feſte der Inſtallation des Prinzen von Oranien, Bruders ſeiner Beſchützerin, ein Quodlibet, in welchem alle Inſtrumente des Orcheſters concertirend behandelt waren, und nach einander Variationen zu ſpielen

hatten. Von hier machten unsere Reisenden einen Ausflug nach Amsterdam, wo ihnen erlaubt wurde, zwei Concerte zu geben, obgleich Fastenzeit war und alle öffentlichen Lustbarkeiten gesetzlich verboten waren. Die Ausnahme wurde deßhalb gestattet, weil, wie es in dem Beschlusse lautete: „die Verbreitung der Wundergaben der Kinder zu Gottes Preise dienten.“

Im Frühlinge des Jahres 1766 kamen unsere Künstler wieder nach Paris zurück. Hören wir noch einmal ihren Freund Grimm, um ihre Fortschritte beurtheilen zu können *). „So eben haben wir hier die beiden liebenswürdigen Kinder Herrn Mozart's, Capellmeister bei dem Fürst-Erzbischof von Salzburg, gesehen, die so vielen Beifall während ihres Aufenthalts in Paris 1764 gehabt haben. Ihr Vater ist achtzehn Monate in England und sechs Monate in Holland gewesen, und hat sie vor Kurzem hieher zurückgebracht, um von hier nach Salzburg zurückzukehren. Ueberall, wo sich diese Kinder einige Zeit aufgehalten haben, ist nur Eine Stimme zu ihrem Vortheile gewesen, und sie haben alle Kenner in Erstaunen gesetzt. Mademoiselle Mozart, jetzt dreizehn Jahre alt, übrigens sehr von der Natur begünstigt, hat die schönste und glänzendste Ausführung auf dem Claviere, nur ihr Bruder allein vermag die Stimme des Beifalls ihr zu rauben. Dieser wundervolle Knabe ist jetzt neun

*) Nachfolgender Brief, von dem Herr v. Nissen nicht angibt, an wen er gerichtet wurde, ist in französischer Sprache geschrieben.

Jahre alt. Er iſt faſt gar nicht gewachſen, aber er hat ungeheure Fortſchritte in der Muſik gemacht. Er hat ſchon vor zwei Jahren Sonaten componirt; ſeitdem hat er ſechs Sonaten für die Königin von Großbritannien ſtechen laſſen; ſechs andere hat er in Holland für die Princeſſin von Naſſau-Weilburg herausgegeben, er hat Symphonieen für ein großes Orcheſter componirt, die aufgeführt und mit allgemeinem Beifall aufgenommen worden ſind. Er hat ſogar mehrere italieniſche Arien geſchrieben, und ich gebe die Hoffnung nicht auf, daß, noch ehe er zwölf Jahre alt iſt, ſchon eine Oper auf irgend einem Theater Italiens von ihm zur Ausführung kommen wird. Er hat Manzuoli in London einen ganzen Winter hindurch gehört, und dieſes ſo gut benutzt, daß er, obgleich ſeine Stimme außerordentlich ſchwach iſt, doch mit eben ſo viel Geſchmack als Gefühl ſingt. Aber das Unbegreiflichſte iſt jene tiefe Kenntniß der Harmonie und ihrer zarteſten Uebergänge, die er im höchſten Grade beſitzt, und wovon der Erbprinz von Braunſchweig, der giltigſte Richter in dieſer Sache, ſo wie in vielen anderen, geſagt hat, daß viele in ihrer Kunſt vollendete Capellmeiſter ſtürben, ohne das gelernt zu haben, was dieſer Knabe in einem Alter von neun Jahren leiſtet. Wir haben ihn anderthalb Stunden lang Stürme mit Muſikern aushalten ſehen, denen der Schweiß in großen Tropfen von der Stirne rann, und die alle Mühe hatten, ſich gegenüber von einem Knaben aus der Sache zu ziehen, der den Kampf ohne Ermüdung verließ. Ich habe ihn geſehen, wie er auf der Orgel Organiſten, die ſich für ſehr geſchickt hielten, beſiegte und zum Schweigen brachte.

In London nahm ihn Bach zuweilen zwischen seine Kniee, und sie spielten so zusammen abwechselnd auf dem nämlichen Claviere zwei Stunden lang in Gegenwart des Königs und der Königin. Hier hat er dieselbe Probe mit Herrn Raupach bestanden, einem geschickten Tonkünstler, der lange in Petersburg gewesen ist, und mit großer Gewandtheit phantasirt. Man könnte sich lange von diesem außerordentlichen Phänomen unterhalten. Uebrigens ist er eines der liebenswürdigsten Wesen, die man sehen kann; alles, was er sagt und thut, ist voll Geist und Gefühl, vereint mit der Anmuth und dem holden Wesen seines Alters. Er benimmt sogar durch seine Munterkeit die Furcht, die man hat, daß eine so frühreife Frucht vor der Zeit abfallen möchte. Bleiben diese Kinder am Leben, so werden sie nicht in Salzburg sich festhalten lassen. Bald werden Souveraine sich um ihren Besitz streiten. Der Vater ist nicht nur ein geschickter Tonkünstler, sondern er ist auch ein Mann von Verstand und Geist, und noch nie sah ich einen Mann von seinem Stande, der mit seinem Talent so viele Verdienste in sich vereinigte."

Auf der Durchreise durch die Schweiz nach Hause machte die Künstlerfamilie die Bekanntschaft Salomon Geßner's, welcher derselben ein Exemplar seiner Werke schenkte, auf deren Titelblatt er in der Zueignung Wolfgang Mozart „die Ehre Deutschlands und die Bewunderung der Welt" nannte.

Endlich, nach einer Abwesenheit von drei Jahren, kam die Familie Mozart wieder in der Heimath an.

Viertes Capitel.

1766—1768.

Jedermann in Salzburg wollte jetzt die Salzburger sehen, die als unbekannte Menschen abgereis't waren und berühmt zurückkamen. Es ging ihnen, wie es Vielen in ähnlicher Lage ergeht, man drängte sich um sie, zeigte sich zuvorkommender, freundlicher gegen sie, und war ihnen im Herzen weniger gut als zuvor. Unter anderen Besuchern kam auch eine Notabilität der Stadt, ein Baron, der nicht wußte, wie er die Künstler anreden sollte. Sie, schien ihm in Hinsicht des Abstandes, der damals zwischen dem Adel und Bürgerstande in Deutschland herrschte, zu viel; das beliebte Er glaubte er aber bei Künstlern, die in die intimen Kreise von Königen und Fürsten Zutritt erhalten hatten, doch nicht anwenden zu dürfen, und so meinte er einen glücklichen Mittelweg gefunden zu haben, indem er seine Anrede folgendermaßen einkleidete: „Nun, wir sind weit herumgereist; Wir haben viel Ehre eingelegt ....“ Wolfgang unterbrach ihn aber mit den Worten: „Verzeihen Sie, Herr; aber ich erinnere mich nicht, Sie je wo anders als in Salzburg gesehen zu haben.“ Diese Anekdote, welche die Schwester unseres Helden nacherzählt, beweis't, daß das Kind nicht nur Genie, sondern auch Geist besaß.

Das Jahr 1767 verdiente in den Jahrbüchern der Musik eine goldene Ziffer zu tragen. Mozart brachte es ruhig zu Hause zu, und verwendete seine Zeit zum höhern Stu-

dium der Compositionen von Sebastian und Emanuel Bach, von Händel und Eberlin. Ich las irgendwo, daß Letzterer, welcher damals Capellmeister in Salzburg und folglich ein College L. Mozart's war, unserem Helden Unterricht im Contrapuncte gegeben habe. Er war in der That ein berühmter Contrapunctist und Organist. Aber auch den berühmten italienischen Meistern wandte Wolfgang seine Aufmerksamkeit zu. Man findet nirgends die Namen dieser Meister verzeichnet; wenn aber eine aufmerksame Vergleichung von Mozart's Styl mit den Schöpfungen der verschiedenen Epochen der italienischen Schule, dieses Uebersehen der früheren Biographen zu vervollständigen vermag, so glaube ich für meinen Theil, daß die italienischen Meister, denen unser Held am Meisten zu verdanken hatte, diejenigen sind, welche den Uebergang vom siebenzehnten zum achtzehnten Jahrhunderte bilden, und es namentlich Stradella, Carissimi, vor Allen aber A. Scarlatti, Leo und Durante waren. Wie dem auch seyn mag, so viel steht fest, daß dieses gedoppelte, gründliche Studium, das jedes National-Vorurtheil fern hielt, von höchster Wichtigkeit war. Wir finden darin wesentlich den Schlüssel zu Mozart's Werken, worauf wir seiner Zeit zu sprechen kommen werden.

Im Herbste dieses Jahres nahmen unsere Virtuosen ihr wanderndes Leben wieder auf. Sie begaben sich nach Wien, von wo sie aber die Blattern eben so schnell wieder vertrieben, die viele Verheerungen anrichteten. Die Kinder entgingen aber der Krankheit doch nicht; sie befiel sie in

Ollmütz, wo sie sie zwei Monate hinhielt. Als die Gefahr vorüber war, kehrten sie wieder nach Oesterreichs Hauptstadt zurück. Am Hofe Joseph's II. wurde ihnen die schmeichelhafteste und ausgezeichnetste Aufnahme zu Theil. Die einflußreichsten Personen, wie der Graf Kaunitz, der Herzog von Braganza, Fräulein von Guttemberg, die Günstlingin der Kaiserin Mutter und auch Metastasio, schienen sich lebhaft für sie zu interessiren. Wie viele Aussicht auf Erfolg! Und dennoch wurde der dießmalige Aufenthalt in Wien für die Familie eine fortgesetzte Kette von Unannehmlichkeiten, Plackereien und Täuschungen. Wir werden sehen, warum.

Wolfgang hatte nahezu das Kindesalter hinter sich, ein Alter, das so ganz geeignet ist, wohlwollende Gesinnungen zu erwecken, und welches selbst den Neid entwaffnet. Mag ein Kind auch mit noch so hervorragenden Talenten ausgestattet seyn, so ist man doch stets geneigt, dasselbe mehr als eine Sache, als eine Person zu betrachten. Es ist nichts als ein seltener und bewundernswerther Gegenstand, und keineswegs ein uns überlegenes, ebenbürtiges Wesen. Bei einem Kinde bleibt ferner dem neidisch Gesinnten der Trost, sich sagen zu können: diese kleinen Wunder werden in der Regel sehr gewöhnliche Menschen oder bleiben nicht am Leben. Der Fall wird aber schon ernster, wenn das Wunder, bereits in das Jünglingsalter getreten, zustatt abnimmt, und so die heimliche Hoffnung der Nebenbuhler, die nur dem Kindesalter verziehen hatten, zu Nichte macht. Der junge Mozart kam als ein Musiker von zwölf Jahren in eine Stadt, die bis zu den Dachstuben mit

Clavierſpielern und Componiſten angefüllt war. Dieſer junge Menſch von drei ein halb Fuß Höhe ſtellte ſich bereits den erſten Künſtlern an die Seite und zeigte ſich als der ſtärkſte Improviſator ſeiner Zeit. Nur zu ſichere Anzeichen waren vorhanden, daß er mit der Zeit noch mehr als dieſes werden würde. Daraus erklärte ſich hinreichend die Unruhe im Lager der gewerbsmäßigen Muſiker, die gegen den gemeinſchaftlichen Feind den gegenſeitigen Haß und die heimiſchen Eiferſüchteleien bei Seite ſetzten. Alle vereinigten ſich gegen einen Feind, der ihnen ihr bereits ſchon ſehr knappes Brod vollends zu rauben drohte. Weil nun die würdigen Herren die Thatſachen nicht in Abrede zu ziehen vermochten, ſo gaben ſie ſich gegenſeitig das Wort, alles Zuſammentreffen mit den Mozart's zu vermeiden; die Folgen davon ergaben ſich dann von ſelbſt; denn wenn man einen derſelben aufforderte, ſeine Meinung über den jungen Menſchen auszuſprechen, ſo bedauerte er zuerſt leichthin, ihn noch nicht gehört zu haben, lächelte ſodann fein, machte ſich über die Modewelt luſtig, und ſchien von der Ueberzeugung auszugehen, daß dieſelbe weder ſo unwiſſend noch ſo leichtgläubig wäre, um an alle die Fabeln zu glauben, die man ſich erzählte. Die Leute aus der großen Welt, ihres vermeintlichen Irrthums ſich ſchämend, glaubten dann den Künſtlern dagegen die Verſicherung geben zu müſſen, daß ſie gewiſſermaßen die Erſten geweſen ſeyen, die über die Sache gelacht hätten, und baten um aufrichtigen Aufſchluß, was denn eigentlich daran wäre. Dann vertraute man ihnen unter dem Siegel der tiefſten Verſchwiegenheit, daß der Vater ein ſehr gewandter

Charlatan und der Sohn ein trefflich abgerichtetes kleines Geschöpf sey, um damit Geld zu verdienen und Anderen einen blauen Dunst vorzumachen. Auf diese Art mußten die Verschworenen ihre Absichten erreichen, ohne daß man sie der Verläumdung beschuldigen konnte, denn im schlimmsten Falle konnten sie immer sagen, daß man sie selbst so berichtet habe, und daß sie keine Gelegenheit gehabt, sich vom Gegentheile zu überzeugen. L. Mozart kam aber dieser Taktik auf die Spur, und es gelang ihm, durch einen Meisterstreich sie zu Schanden zu machen. Er erfuhr, daß einer der Angesehensten unter den Verschworenen in einem sehr zahlreichen Kreise von Musikliebhabern ein Concert von seiner Composition, das noch Manuscript und als das non plus ultra von Schwierigkeiten zum Voraus angekündigt und ausposaunt worden war, zu spielen beabsichtige. Was that nun unser schlauer Salzburger; er ging in das Haus des Musikfreundes, in welchem die Production stattfinden sollte, und bot ihm die Dienste seines Sohnes für den festgesetzten Abend, jedoch mit der ausdrücklichen Bedingung an, daß er Niemandem ein Wort davon sagen dürfe. Der Andere, welcher in diesem Anerbieten nur ein vermehrtes Vergnügen für seine Gäste erblickte, nahm dasselbe mit Freuden an. Am festgesetzten Abende erscheint der vermeintliche Held des Festes in dem selbstzufriedenen Bewußtseyn des sicher zu erwartenden Beifalles. Bereits liegt das Manuscript auf dem Pulte; schon haben sich die Liebhaber um das Clavier gruppirt und warten mit gespannter Aufmerksamkeit auf den bevorstehenden Genuß. Der Professor setzt sich,

räuſpert und ſchnäuzt ſich. In dieſem Augenblicke wird die Thüre geöffnet. — Ohne Zweifel ein Gaſt, der ſich verſpätet hatte. Welche Ueberraſchung, welche Hinterliſt! es iſt der gefürchtete Salzburger, er ſelbſt, der Geiſt Banko's bei Macbeth's Mahle. Jetzt gab es keine Möglichkeit, ihm zu entgehen. Der Herr des Hauſes, der Nichts ahnete, drückt ſein Vergnügen aus, das ihm zu Theil werde, zwei ſo ausgezeichneten Virtuoſen Gelegenheit zu verſchaffen, ſich gegenſeitig kennen zu lernen. Man ſagt ſich die ſchmeichelhafteſten Dinge, wie man es ſtets bei ſolchen Gelegenheiten zu halten pflegt. Während aber der wiener Profeſſor und L. Mozart ſich in Artigkeiten erſchöpfen, geht Wolfgang, der in ſeinem Leben nie lernte Complimente zu drechſeln, auf die Hauptſache, das heißt, auf das Clavier zu, und ſpielt das Concert vom Blatte weg, und zwar wie eine Compoſition, die man zuvor mit allem Fleiße für den öffentlichen Vortrag einſtudirt und auswendig gelernt hat! Um aber dem Componiſten des Concerts Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen, müſſen wir berichten, daß ſein Gewiſſen, durch die Bewunderung erweckt, ſein Uebelwollen nicht länger mehr die Oberhand behalten ließ. Er konnte nicht umhin, öffentlich zu bekennen: „daß er als ehrlicher Mann eingeſtehen müſſe, daß dieſes Kind der größte Meiſter ſey, der jetzt auf der Welt lebe. Er habe es zuvor nicht glauben können.“

Es war aber nicht hinlänglich, einen einzelnen Widerſacher auf eine ſo edle Art beſiegt zu haben, die ganze furchtbare Verbrüderung mußte überwunden und das wiener Publicum

ſelbſt in den Stand geſetzt werden, zwiſchen Mozart und ſeinen Gegnern zu entſcheiden. Dazu bot ſich eine Gelegenheit, wie man ſie nicht beſſer hätte wünſchen können. Kaiſer Joſeph hatte dem jungen Maeſtro zu erkennen gegeben, daß er eine komiſche Oper von ihm zu hören wünſche. Dieſer Wunſch war ein Befehl, dem man mit größtem Vergnügen gehorchte. Die Oper, welche La Finta simplice (die einfache Liſt) betitelt wurde, war in einigen Wochen geſchrieben und erhielt Haſſe's und Metaſtaſio's Beifall. Allein die Compoſition derſelben war dieſes Mal die geringſte Schwierigkeit. Kaum waren die Verſchworenen von der Gefahr unterrichtet, mit der ſie bedroht waren, als ſie Himmel und Erde in Bewegung ſetzten, um die Aufführung zu hintertreiben. Es gelang ihnen. Das italieniſche Theater war an einen gewiſſen Affligio verpachtet, und zwar unter der Bedingung, alle die Sänger, die zuvor vom Hofe ihre Gage erhalten hatten, fortzubezahlen, und ſämmtlichen Perſonen des Hofes freien Eintritt zu gewähren. Da auf dieſe Art der Impreſſario die Gefahr des Unternehmens ganz allein zu tragen hatte, ſo hatte er ſich, wie natürlich, vollſtändige Freiheit, ſein Repertoir zu machen, vorbehalten; von ihm allein hing die Annahme oder Verwerfung aller neuen Stücke ab, und der Hof hatte ihm in dieſer Beziehung gar nichts vorzuſchreiben. An dieſen armen Mann machte man ſich nun, den der Gedanke an einen nahe bevorſtehenden Bankerott ohnehin faſt zu Boden drückte, und brachte ihm die Anſicht bei, daß er mit der Darſtellung der Finta simplice ſich ſelbſt den Todesſtoß verſetzen würde; daß das Publicum im höchſten

Grade Aergerniß daran nehmen würde, einen Jungen von zwölf Jahren als Dirigent am Claviere eine Oper leiten zu sehen, nachdem den Tag zuvor ein Gluck dirigirt habe; daß sein unfehlbarer Ruin die augenblickliche Folge seyn würde, und was dergleichen mehr war. Affligio ließ sich dergestalt einschüchtern, daß er nur daran dachte, sich seiner Verbindlichkeiten gegen unsern Helden auf gute Art zu entledigen, dem er ein Honorar von hundert Ducaten zugesichert hatte. Die Hauptaufgabe war nur die, ihn, ohne ihm förmlich abzusagen, los zu werden, um den Hof nicht aufzubringen, der die Oper bestellt hatte und zu sehen wünschte. Die Maschinen, welche bestimmt waren, den ersten dramatischen Versuch Mozart's zu vernichten, mußten künstlich angelegt werden. Zuerst durfte der Dichter mit den für nöthig erachteten Aenderungen im Libretto nie fertig werden; dann kamen die Sänger und erklärten, daß sie die Arien nicht zu singen im Stande wären, die sie in den, bei dem Maestro angestellten Proben ihren Stimmmitteln völlig anpassend gefunden hatten. Nach diesen kam das Orchester. Konnten die im Dienste grau gewordenen Veteranen sich unter einen unbärtigen Director stellen? Welche Schmach! Während der Impressario gegen sich selbst conspirirte, blieben die Individuen, deren Werkzeug und Opfer er war, nach Aussen ebenfalls nicht müßig. Sie gaben sich alle Mühe, die neue Oper zum Voraus in Mißcredit zu bringen, und schrieen sie überall als abscheulich aus, was sie als Kenner zu beurtheilen verstehen müßten. Dieß war aber, wie man sich auszudrücken pflegt, ein in die Luft geführter Hieb. Mozart

hatte bereits in einigen der ausgezeichnetsten Häusern Wien's seine Arbeit auf dem Clavier Preis gegeben, und Alle, die sie gehört hatten, stimmten in ihrem Lobe überein. Die Verschworenen änderten nunmehr ihr System des Angriffes, indem sie überall herumliefen und die Nachricht verbreiteten, daß diese Musik ein Werk des Vaters sey, indem der Sohn kein Wort italienisch verstehe und kaum das A B C der Composition weghabe. L. Mozart, dem es nie an Gegenmitteln fehlte, verzieh seinen Gegnern von Herzen eine Lüge, die seinem Sohne eine neue Gelegenheit zum Triumphe verschaffen sollte. In Gegenwart von vielen Zeugen nimmt er einen Band von Metastasio's Werken, öffnet ihn auf gut Glück, und man übergibt dem jungen Maestro das Gedicht, welches zufällig aufgeschlagen worden war. Wolfgang besann sich nicht einen Augenblick, sondern schrieb, wie wenn man ihm dictirt hätte, innerhalb einer Stunde etwa, den Gesang und die Begleitung dazu, so daß man sie sogleich hätte produciren können. Eine ähnliche Probe wurde bei dem Grafen Kaunitz, bei dem Herzoge von Braganza, bei Hasse, bei dem Capellmeister Bono, und selbst bei Metastasio vorgenommen, und jedesmal zog sich Wolfgang mit gleichem Erfolge und mit derselben Schnelligkeit aus der Sache. Gegen diese schlagenden Beweise vermochte die Cabale nichts mehr einzuwenden, sie verstummte, fuhr aber nichts desto weniger fort, im Geheimen zu wirken. So verflossen Monate, und an die Stelle trügerischer Versprechungen waren leere Ausflüchte getreten, ohne daß aber daran gedacht wurde, La Finta simplice in die Scene zu

setzen. Endlich ging L. Mozart unter diesen ewigen Plackereien, und ermüdet von den vergeblichen Schritten, die Geduld aus; denn, statt seine Umstände zu verbessern, mußte er täglich seine Casse immer mehr abnehmen sehen. Er verfügte sich zu dem sogenannten Grafen Affligio, hielt ihm mit kräftigen Worten den Contract vor, den er mit seinem Sohne abgeschlossen habe, und bedrohte ihn, für den Fall, daß er ihn zu hintergehen beabsichtige, mit einer Klage. Der Italiener, den die deutsche Derbheit etwas ausser Fassung brachte, suchte nach Ausflüchten; als er aber sah, daß er damit nicht ausreiche und nicht ausweichen könne, eine entscheidende Antwort zu geben, sagte endlich: „wohlan, wenn Sie durchaus Ihren Sohn sich prostituiren sehen wollen, so mag es seyn, ich werde dagegen seine Oper auspfeifen lassen.“ Der Vater unseres Helden wußte nur zu wohl, daß Affligio der Mann wäre, dieses Mal Wort zu halten, und wollte ihn deßhalb nicht auf die Probe setzen. *La finta simplice* wurde nicht gegeben.

Ich gestehe, als ich bei'm Durchlesen der Briefe L. Mozart's auf diese Einzelnheiten stieß, die ich bedeutend abgekürzt habe, ich mich des Gedankens nicht zu erwehren vermochte, daß das Unrecht des Unternehmers Affligio am Ende doch nicht so groß gewesen seyn dürfte, und daß der erste dramatische Versuch unseres Helden doch noch zu schwach war, als daß er verdient hätte, in Scene gesetzt zu werden. Diesen Zweifel widerlegte ich mir aber später selbst durch gründlichere Prüfung der Umstände. Nach allen Antecedentien von Seiten Mozart's, nach denen man hauptsächlich

ſchließen muß, erhob er ſich weit über die mittelmäßigen Componiſten ſeiner Zeit; ſodann ſtimmten alle Dilettanten, die in Wien den Ton angaben, und die Oper am Claviere gehört hatten, in der Anſicht überein, daß die Muſik vermöge ihres Werthes Beifall erhalten müßte; ferner der begeiſterte Beifall der Sänger ſelbſt, ehe ihnen unterſagt worden war, aufrichtig zu ſeyn, endlich, und zwar vor allem Andern beweiſ't das uneigennützige Zeugniß zweier großen Kenner, daß die Aufführung der *Finta simplice* den Ruhm ihres Componiſten *alle stelle* (zu den Sternen) erhoben haben würde. Haſſe und Metaſtaſio ſprachen ihre Bewunderung für das Werk aus, und erklärten, daß ſie in Italien dreißig Opern hätten glücken ſehen, die in keiner Beziehung ſich mit der Mozart's meſſen könnten. — Es unterliegt keinem Zweifel, daß *La finta simplice* heut' zu Tage nicht ſehr, oder gar nicht gefallen würde; aber gerade aus dieſem Grunde hätte ſie wahrſcheinlich im Jahr 1768 Beifall erhalten. Das Genie unſeres Helden beſtand damals, und ſogar lange nachher noch, in ſeinem Gedächtniſſe; der Maeſtro von zwölf Jahren ſtand noch nicht hoch genug, um einen Durchfall zu wagen auf die Gefahr hin, nicht verſtanden zu werden; ſein Styl war noch nicht der Mozart'ſche Styl; er folgte den Irrthümern der Lieblings-Componiſten ſeiner Zeit, wie heute ein junger Menſch ſeines Alters damit beginnen würde, Roſſini oder Beethoven nachzuahmen, wie groß auch immer die Originalität ſeyn möchte, welche er in ſpäterer Zeit entwickeln dürfte. Alle, welche Partituren italieniſcher Opern geſehen haben,

die vor dem Idomeneo geſchrieben worden ſind, werden wiſſen, daß zwiſchen der Zeit vor und nach Mozart ein Abgrund liegt, in welchem der frühere dramatiſch-lyriſche Geſchmack für immer begraben lag. Die italieniſchen Opern des achtzehnten Jahrhunderts, welche ſich im Andenken und in der Zuneigung der Muſikliebhaber erhalten haben, ſind ſämmtlich während der letzten Lebensjahre Mozart's oder nach ſeinem Tode componirt worden *).

Dadurch, daß die Verſchworenen unſerm Helden das Theater verſperrt hatten, erreichten ſie dennoch nur zur Hälfte ihren Zweck, der namentlich darauf hinauslief, ihm einen öffentlichen Triumph unmöglich zu machen. Mozart nahm ſich aber ſeine Revanche. Eine neue, zum Waiſenhauſe gehörige Kirche, war um dieſe Zeit fertig geworden. Der Director deſſelben beauftragte Mozart, zur Einweihung dieſer Kirche eine ſolenne Meſſe, ein Offertorium und ein Poſaunen-Concert zu componiren, welche Werke der junge Maeſtro in Perſon dirigiren ſollte. Der ganze Hof war bei der Aufführung zugegen; der Zudrang von Menſchen war ungeheuer, und Kaiſer Joſeph wurde endlich das Vergnügen zu Theil, das er ſich verſprochen hatte, als er die Oper beſtellt hatte, nämlich den Kleinen an der Spitze eines ganzen Orcheſters zu ſehen. Ein ſchönes Geſchenk von Seiten der Kaiſerin bezeugte dem Maeſtro die Zufriedenheit ſeiner erlauchten Zuhörer.

---

*) Dahin gehören z. B. Fioravanti's Sängerinnen auf dem Lande; Cimarosa's heimliche Ehe u. ſ. w.

Der berühmte Mesmer, der damals in Wien lebte, gehörte unter die eifrigsten Freunde der Mozart'schen Familie. Ein Wunder, wie er hier eines vor Augen sah, mußte die Sympathie des Vaters oder vielmehr Erneuerers des Magnetismus erwecken. Mesmer liebte die Musik, zuerst um ihrer selbst willen, vielleicht aber auch als Arzt, weil er in ihr häufig ein nützliches Hilfsmittel für seine magnetischen Curen fand. Er wollte Affligio und der ganzen Cabale zum Trotz eine Oper von seinem jungen Freunde dargestellt sehen. Um den Wünschen des Vaters zu entsprechen, wählte man eine aus dem Französischen übersetzte Operette, die Wolfgang in Musik setzte, welche in Mesmer's Hause gespielt wurde, und von dem Erfolge begleitet war, der stets auf Liebhabertheatern stattfindet. Das Stück hieß: ***Bastien et Bastienne.*** So viel ich weiß, ist Herr v. Nissen der Einzige, der dieses Werkchen erwähnt, das sich nicht im Hauptverzeichnisse der Werke Mozart's vorfindet und von dem auch die Briefe seines Vaters kein Wort enthalten. Ein so gewissenhafter Mann, als der dänische Biograph ist, hat nichts erfunden, das unterliegt keinem Zweifel; aber vermöge des Gesetzes, das er sich auferlegt hat, sehr wenig zu behaupten, wo Andere nicht für ihn sprechen, bespricht Herr v. Nissen die Sache in zwei Linien, ohne die Quelle anzugeben, aus der er geschöpft hat, und überläßt, vermöge eines ebenso unveränderlichen Grundsatzes, die Reflexionen und den Commentar dem Leser. — Gerber zählt in seinem neuen Lexikon der Tonkünstler die Oper ***Bastien et Bastienne*** unter den Werken Leopold Mozart's und nicht unter denen seines Sohnes

Wolfgang auf. Wer von Beiden Recht hat, Herr v. Niſſen oder das Lexikon, erlaube ich mir nicht zu entſcheiden.

Die Familie blieb auf dieſe Art vierzehn Monate in Wien, welche der Vater unſeres Helden als doppelt verloren betrachten mußte, weil er ſeine Erſparniſſe hatte angreifen müſſen und ſein Sohn die Koſten für ſeine Partitur verloren hatte.

Fünftes Capitel.

1769—1771.

Mozart hatte jetzt München, Wien, Paris, London, Holland und die Schweiz beſucht, aber er war noch nicht in Italien geweſen. Er hatte alſo noch Nichts geſehen. Eine Reiſe nach Italien war damals für einen Componiſten etwas unumgänglich Nothwendiges; heutzutage iſt es ganz dem Ermeſſen anheimgeſtellt und dem Grade der Neugier eines Jeden überlaſſen. Dieſes Land gab damals in der ganzen Welt den Ton bei Kunſtwerken jeder Art, namentlich aber in der Muſik an. In ihm war dieſe Tochter des Himmels auf den Altären der Chriſtenheit geboren worden und hatte ſich unter ihrem neuſchaffenden Einfluſſe, in der gedoppelten Form, der Melodie und Harmonie entwickelt; einer Form, welche der profanen alten Welt ebenſo unbekannt geblieben, als ſie es noch heutzutage allen nicht chriſtlichen Völkern iſt. Eine Zeitlang waren die Belgier die Erſten geweſen, aber um die Mitte des ſechszehnten Jahrhunderts überholten ſie die Italiener durch Paleſtrina, von dem man die Aera

der wahren Musik datiren kann, nämlich der, welche das Herz und die Ohren bestieht, und die er an der Stelle der griechischen Theorieen und der oft genialen und tiefen Combinationen aufbrachte, die aber nur auf das Nachdenken und die Sinne berechnet war. Die Oper, welche bald darauf Italien ebenfalls ihre Entstehung und Vervollkommnung verdankte, trug dazu bei, die musikalische Oberherrschaft dieses Volkes noch mehr zu befestigen. Nur Frankreich und England machten Ansprüche auf ein nationales lyrisches Theater. Was war aber das für ein Theater, guter Gott! Hier hörte man nichts als Lully und Rameau, und Rameau und Lully, klägliche Psalmodieen, abgeschmackte Triller von kreischenden Stimmen herausgeschrieen, die den Zuhörern, deren Ohren von Horn waren *), nie genug schreien konnten. Dort handelte es sich um nichts als um Gebirgslieder. Das übrige Europa kannte keine andere Oper als die italienische. Eine Menge ausgezeichneter italienischer dramatischer Componisten folgten in Italien von Generation zu Generation auf einander, und zwar ebenso regelmäßig, wie der gewöhnliche Menschenschlag. Zahlreiche Conservatorien, welche Talente aller Art groß zogen, versorgten die ganze Welt mit Maestro's und Sängern. Hier wurden die großen Sänger für die päpstliche Capelle gebildet, die sich durch eine Reinheit des Vortrags und eine Meisterschaft in der Ausführung auszeichneten, der Nichts gleich zu kommen vermochte. Unter den Hallen von Sanct Peter lagen die Schätze der älteren

*) Ausdruck eines Italieners.

Meiſter, als Manuſcripte, die Niemandem mitgetheilt werden durften, ja deren Einſichtnahme ſogar nicht Eingeweihten bei'm Bannſtrahle der Kirche unterſagt war und welche nur ein Mal im Jahre, während der Paſſionszeit, aufgeführt wurden *).

Ich habe bereits geſagt, daß die Triumphe der italieniſchen Opern-Componiſten Alles, was ſich neben ihnen und über ſie erhob, in Schatten ſtellten. Schon fingen die Barbaren, welche Italien die Herrſchaft der Welt entriſſen hatten, an, ihm auch die Oberherrſchaft in der Muſik ſtreitig zu machen. Sie hatten ſich bereits gezeigt. Es waren Händel, Bach, Gluck und Haydn; aber die Mitwelt hatte ſich noch nicht zu Gunſten dieſer Männer ausgeſprochen, die eine ſo lange Zukunft erwartete, ſondern hing den Helden des Tages an, die damals in Europa den Vorzug hatten. Händel's Ruhm umſchloß der Ocean von allen Seiten. Sebaſtian Bach, der unpopulärſte aller Meiſter, die in dem Genre ſchrieben, den er vorzugsweiſe bearbeitete, ein Genre, der an und für ſich ſchon ſehr unzugänglich iſt und die große Maſſe des Publicums gleichgiltig läßt, zählte nur eine ſehr kleine Anzahl Eingeweihter unter ſeinen Bewunderern. Europa kannte ſeinen Namen kaum. Gluck war unter ſeinen Zeitgenoſſen eine weit größere Berühmtheit als Bach, aber dieſe Berühmtheit erlangte er erſt in Frankreich, wohin er die wahre muſikaliſche Tragödie noch nicht verpflanzt und einheimiſch gemacht hatte, deren Schöpfer er war und von

*) Jetzt ſind ſie veröffentlicht.

der er im Jahre 1768 in Wien die erſte Probe ablegte. Ja, die kritiſche Einſicht des Jahrhunderts, ſelbſt in Frankreich, wo Gluck förmlich fanatiſche Anhänger zählte, war noch der Art, daß man dem Kampfe zwiſchen Gluck und Piccini zuſah, ohne daß man zu entſcheiden wagte, wem der Sieg verbleiben würde. In beiden Lagern wurde das Te deum angeſtimmt, und wir dürfen nicht verhehlen, daß Piccini die gewichtigeren Stimmen für ſich hatte! Ich bin übrigens der Anſicht, daß eine andere, ſehr natürliche Urſache am Meiſten dazu beitrug, den Stoß, welchen früher oder ſpäter Gluck's Werke der alten italieniſchen Schule beibringen mußte, zu ſchwächen. Die Dilettanten intereſſiren ſich viel mehr für die Muſik als für das Drama, und von jeher verſtehen die Dilettanten mehr die Aufführung als die Compoſition einer Oper zu beurtheilen. Weil nun Gluck deutſche oder franzöſiſche Sänger verwendete, ſo mußte den italieniſchen Künſtlern, deren Talente häufig eine mittelmäßige Muſik ihrer Meiſter geltend zu machen verſtehen, der Unterſchied ungeheuer erſcheinen. Denn damals verſtanden die Italiener allein zu ſingen. Man darf ſich daher nicht verwundern, daß lange Zeit vor und ſehr lange Zeit nach Gluck die Liebhaber noch fortwährend in Europa behaupteten, daß es auſſer der italieniſchen Muſik kein Heil gebe.

Was Joſeph Haydn anbelangt, der ſowohl der Vorläufer als der berühmteſte Nachfolger unſeres Heros war, ſo konnte dieſer ohne Widerſpruch für den erſten Inſtrumental-Componiſten der Welt, vor dem Jahre 1768 gelten, bis zu welchem wir mit unſerer Erzählung gelangt ſind. Das will

aber für eine Zeit, in welcher die höhere Bedeutung der Instrumentalmusik noch in ihrer Kindheit lag, nicht viel besagen. Wir dürfen bei den unzähligen Schöpfungen Haydn's zwei völlig verschiedene Epochen nicht übersehen. Im Augenblicke haben wir es nur mit dem Haydn vor Mozart zu thun, mit dem Componisten der ersten Quatuors und der ersten Symphonieen, die Niemand mehr spielt; und diese Versuche, so sehr sie zu jener Zeit bewundernswerth waren, berechtigten deßhalb doch Niemanden zu dem Glauben, daß die Symphonie nicht neben der Oper ihren Rang einnehmen würde.

Von diesem Haydn, bis zum Componisten der Schöpfung, war noch ein großer Abstand, wie man sieht. Der Weg, der von dem einen zum andern führte, mußte seinen Gang durch die classische Periode Mozart's hindurch nehmen.

Schließlich müssen wir noch bemerken, daß die großen Componisten, von denen die Rede war, so wie einige andere sehr geschickte und noch heutzutage geschätzte Künstler, die zerstreut in Deutschland lebten, nur einen sehr theilweisen Einfluß übten, den sie allein ihrem Genius verdankten und der sich darum um so langsamer entwickeln mußte, weil er erst eine völlige Veränderung in den Ansichten und entschiedenere Reformen in der Tonsetzkunst hervorzubringen hatte. In Italien dagegen bildete die musikalische Welt eine geschlossene Phanlanx, eine compacte, homogene, in den Principien einige, alles überfluthende und intolerante Masse, die ihre Apostel und Missionaire in alle Welt sandte und ihre Lehren mit einer Ueberlegenheit und einer unwiderstehlichen Macht predigen ließ, weil sie allein das Monopol des Gesanges

beſaß. Aus dieſem raſchen Ueberblicke, den wir auf die Verhältniſſe der muſikaliſchen Welt um das Jahr 1769 geworfen haben, werden die Leſer von ſelbſt erſehen, warum die Muſiker aus allen Theilen Europas damals nach Italien ſtrömten. Alle durften ſicher ſeyn, dort wie von ihrer gemeinſchaftlichen Mutter aufgenommen zu werden. Sie zog die Ausländer ſogar zuweilen ihren berühmteſten eigenen Kindern vor, war ſtolz auf ihre Siege und adoptirte ſie liebevoll; natürlich aber nur dann, wenn ſie zu lernen und nicht zu lehren kamen, und nachdem ſie aus ihrem Unterrichte hinreichend Nutzen gezogen hatten, um im reinſten italieniſchen Styl ſchreiben zu können. Händel und Gluck hatten auch in Italien ihre Sporen verdient und, wie alle Anderen ihrer Lehrerin den erſten Tribut der Nachahmung gezollt, die ſchmeichelhafteſte Ehrerbietung, die man ihr erzeigen konnte, die ſie aber auch am unnachſichtigſten verlangte. Wehe aber dem Muſiker, der den barbariſchen, das heißt den ausländiſchen Doctrinen Geltung zu verſchaffen geſucht hätte. Er wäre, gleich dem armen Jomelli, durch Anatheme und Pfeifen zu Tode gehetzt worden. Welche Süßigkeiten, welche Zärtlichkeit, welche Lorbeeren und Triumphe erwarteten dagegen die gelehrigen und ihrer muſikaliſchen Orthodoxie feſt anhängenden Schüler! Welch' ſchmeichelhafte und ruhmvolle Beinamen entſchädigten die Fremden, denen die Ehre zu Theil wurde, Naturaliſationsbriefe zu erhalten. Hasse, **il caro Sassone, Amadeo Mozart, il cavaliere filarmonico**! Wog ſo Etwas nicht das Ordensband bei einem Muſiker auf!

In der Folgezeit ließ unſer Heros ſeine Adoptivmutter

die Zärtlichkeit, die sie für ihn in seiner Kindheit gehabt, bitter bereuen; vor der Hand handelte es sich aber darum, sie zu verdienen. Schon lange beschäftigte L. Mozart der Gedanke an diese Reise, welche die Erziehung seines Sohnes vollenden und seinen Ruf vollends fest begründen sollte. Man kehrte deßhalb nach Salzburg zurück, studirte dort über Hals und Kopf den Contrapunct und die italienische Sprache; und als man endlich nach Ablauf eines in Zurückgezogenheit verlebten Jahres sich für hinreichend ausgerüstet hielt, um vor dem obersten Gerichtshofe in Bologna, dem der Pater Martini vorstand, zu erscheinen, beschloß man, sich auf den Weg zu machen. Die Mutter und Schwester Mozart's blieben dieses Mal zu Hause. Vor der Abreise wurde Wolfgang noch zum Concertmeister der erzbischöflichen Capelle ernannt, was beweis't, daß er damals schon die Violine nicht schlecht gespielt haben muß. Von dem Gehalte, den er dafür bezog, werden wir später sprechen.

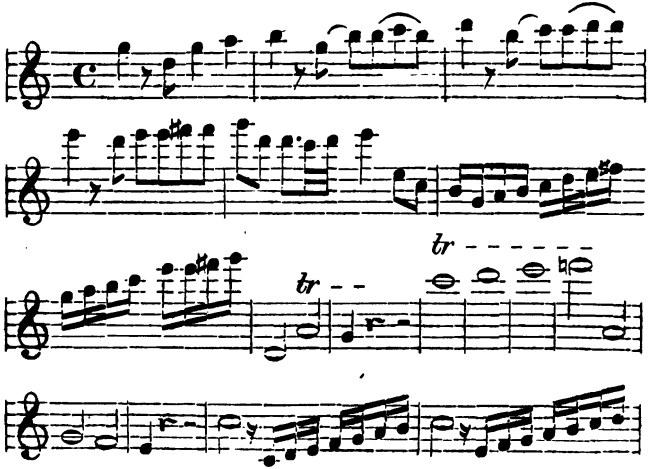
Wir übergehen die Einzelnheiten unter Wegs auf dieser ersten italienischen Reise, welche achtzehn Monate dauerte. Die Anführung derselben Erfolge, derselben Darlegungen der Bewunderung, würden der Erzählung eine Monotonie verleihen, welche die Nebenumstände dabei nicht auszugleichen vermöchten. Die reisenden Künstler thun, wohin sie kommen, fast überall dasselbe. Besuche, Einladungen, musikalische Abende, Veranstalten von Concerten, Vertheilen von Billets, Annahme von Geschenken, Eincassiren guter oder schlechter Einnahmen, das sind die Achsen, um die sich ihre ganze Existenz in einem Kreise dreht, der an einem Thore aufhört, um an dem näch-

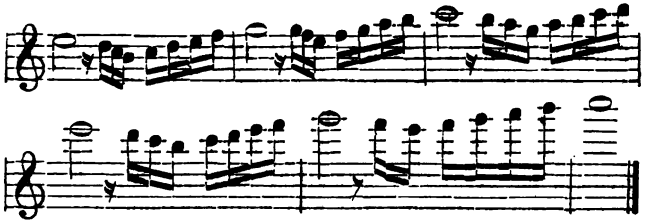
ſten von Neuem zu beginnen. Der Unterſchied liegt allein in den Orten und den Eigennamen. Die Reiſe, von der wir ſprechen, macht allerdings eine Ausnahme in dieſer Beziehung, ſie iſt von größerm Intereſſe; aber bloß aus dem einzigen Grunde, weil der Reiſende ſelbſt eine Ausnahme einzig in ſeiner Art war. Allein dieß iſt gerade ein Grund mehr, nur intereſſante Details und charakteriſtiſche Thatſachen anzuführen, die weder zuvor noch nachher bekannt gewordene Beiſpiele in ſich ſchließen, die allein der Geſchichte eines Mozart und nicht der aller Virtuoſen angehören, die ein neues Land ausbeuten.

Der Enthuſiasmus der Italiener iſt in ſeiner Kundgebung ſehr verſchwenderiſch, weil er von Herzen geht. Nirgends fand unſer Heros ſo ſehr wie bei ihnen eine herzliche Aufnahme, ein allgemeines Wohlwollen, eine augenblickliche Anerkennung, ein Gefolge von Freunden und Beſchützern, das ſich in allen Städten, wo er verweilte, aus freien Stücken bildete, und die keine anderen Geſchäfte, als die ſeinigen, zu haben ſchienen.

Kaum hatte Mozart den Fuß auf italieniſchen Boden geſetzt, als man ihm auch ſchon die Anerkennung zu Theil werden ließ, die man ihm in Wien ſo hartnäckig verweigert hatte. Der Unternehmer des Theaters in Mailand beſtellte ſogleich eine Oper für den nächſten Carneval bei ihm. Weil aber der Maeſtro noch ſieben bis acht Monate vor ſich hatte, ſo wandte er dieſe Zeit dazu an, die Hauptſtädte der Halbinſel zu beſuchen, und ſo reiſ'te er zuerſt nach Bologna, dem Sitze der gelehrteſten Contrapunctiſten, an deren Spitze der

berühmte Pater Martini: das musikalische Orakel seiner Zeit stand. Als unsere Reisenden durch Parma kamen, machten sie die Bekanntschaft der Signora Agujari oder Ajugari, Bastardella genannt. Sie hatten von diesem Gesangeswunder sprechen hören, ohne ganz daran zu glauben; die Signora lud sie aber zum Essen ein und hob bei dieser Gelegenheit mit großer Gefälligkeit ihre Zweifel. Sie sang ihnen einige Arien, von denen Wolfgang mehrere Passagen in einem Briefe Nannerl mittheilte. Man würde es mir nicht verzeihen, wenn ich dieses Fragment der Neugierde meiner Leser, namentlich aber meiner singenden Leserinnen vorenthielte. Nachstehendes hat uns Mozart aufbewahrt.





Aller Wahrſcheinlichkeit nach exiſtirte auf der Welt niemals eine Stimme wie dieſe, nach Tiefe und Höhe. In der Höhe ging ſie, wie man ſieht, eine ganze Octave über den Umfang eines Soprans. Die Töne dieſer überhohen Octave, ſagt L. Mozart, waren zwar etwas ſchwächer, wie die anderen, aber ſie klangen gleich einer Orgel weich und lieblich.

Der Areopag, der unſern Heros in Bologna erwartete, war, gleich dem in Athen, der verführeriſchen Sprache der Beredtſamkeit nicht zugänglich. Weder das Blendwerk einer vollendeten Virtuoſität, noch das Talent des Improviſirens, noch die bewunderungswürdigſte Fähigkeit, Partituren zu leſen, vermochten vor dieſen ſtrengen Richtern zu genügen, deren Gerichtsbarkeit da anfing, wo nothwendiger Weiſe die des Publicums aufhört. Mozart hatte deßhalb keine Urſache, ſich zu beklagen, daß er durch die, welche ihn prüften, als Schüler behandelt wurde. Im Gegentheile, man ſchien ihm ſagen zu wollen: Sie kündigen ſich als ein Wunder an, und wir wiſſen wohl, daß Sie ſehr gut Clavier ſpielen, daß Sie nicht übel improviſiren und ziemlich geläufig Muſik leſen. Man ſagt ſelbſt, daß Sie im Begriff ſtehen, eine Oper für das Theater in Mailand zu ſchreiben. Das iſt

Alles ſehr viel für Ihr Alter; aber alles dieß geht nur das Publicum an, mit dem wir Nichts zu ſchaffen haben. Weil Sie ſich aber vor unſern Richterſtuhl ſtellen, ſo dürfen Sie es nicht übel nehmen, daß wir von Ihnen verlangen, daß Sie Ihre Anſprüche auf ein Wunder durch Proben rechtfertigen, die vor unſere Competenz gehören. Man legte ihm hierauf eine Antiphona aus dem Antiphonarium vor, die er vierſtimmig ſetzen mußte. Mozart löste aber die Aufgabe mit ſolcher Meiſterſchaft und in ſo kurzer Zeit, daß er den höchſten Beifall ſeiner Richter erntete und den alten Pater Martini für immer ſich zum Freunde machte. Einige Monate hernach wurde er mit Stimmeneinheit zum Mitgliede der philharmoniſchen Geſellſchaft ernannt.

In Bologna machte Wolfgang die Bekanntſchaft eines berühmten Sängers, des Cavaliere Broſchi, Farinelli genannt, von dem er eine Einladung erhielt, und deſſen Lebenslauf und Geſchichte ebenſo einzig in ſeiner Art, wie ſein Talent waren. Als Sänger und Arzt curirte er den Wahnſinn eines Monarchen, des Königs von Spanien, Philipp's V.; als Sänger und Premierminiſter regirte er Spanien, mit einer Weisheit, die ihm alle Ehre machte; verſchaffte ſeinen Läſterern Penſionen, und ſtattete die Mädchen aus, die durch ihn Mutter geworden zu ſeyn vorgaben, durch ihn, den armen Sopraniſten! Und als der Wind bei Hofe wechſelte, dankte er von ſeiner Macht mit eben ſo viel Ruhe ab, als er Mäßigung gezeigt hatte, ſo lange er ſie beſeſſen, kehrte mit einem ungeheuern Vermögen in ſein Geburtsland zurück und lebte ſeitdem auf

einer herrlichen Villa, die er ſich in der Nähe von Bologna hatte erbauen laſſen. Er war es, der den Vater Martini aufforderte, eine Geſchichte der Muſik zu ſchreiben und ihm die Mittel dazu verſchaffte, indem er ihm eine muſikaliſche Bibliothek ſchenkte, die er auf eigene Koſten geſammelt hatte, und die die bedeutendſte war, die damals in Europa exiſtirte. Sie zählte 7000 gedruckte Werke und 300 Manuſcripte.

Es liegt etwas beſonders Merkwürdiges in dieſem Zuſammentreffen zweier Menſchen, wie Farinelli und Mozart, der beiden hervorragendſten Menſchen ihrer Gattung, die ſich berühren, wie die Abenddämmerung und die Morgenröthe in einer ſchönen Sommernacht; der eine kaum ein Jüngling, der andere ſchon an der Neigung einer Laufbahn, deren die Literatur ſich rühmt, auf welche aber die Muſik, das Theater und ſelbſt die Politik ebenſo ehrenvoll ihren Antheil in Anſpruch nehmen; der nun im Genuſſe von Glücksgütern und Auszeichnungen aller Art ſich des otium cum dignitate erfreute, worauf er in jeder Beziehung Anſpruch zu machen hatte.

Das Herannahen der heiligen Woche rief unſere Reiſenden nach Rom, wo ſie den 11. April 1770 ankamen. Ich habe bereits erwähnt, welchen Werth der heilige Stuhl darauf legte, im alleinigen Beſitze der Werke zu bleiben, die man alle Jahre in den Paſſionstagen aufführt, und die erſt in neuerer Zeit unter dem Titel: **Musica sacra, quae cantatur quot annis per hebdomadam sanctam Romae in sacello pontificio***) herausgegeben worden ſind. Lange Zeit war

*) Die heilige Muſik, welche jährlich in der Charwoche in Rom in der päpſtlichen Capelle geſungen wird.

es, wie man glaubt, unter Androhung der Excommunication, den Sängern verboten, dieſe Werke zu copiren, ihre Parthieen mitzunehmen und ſie irgend Jemandem zu zeigen. Trotz dieſes Verbotes verſchaffte ſich unſer Held dennoch eine Copie von einer der berühmteſten Compoſitionen, nämlich das Miserere von Allegri, und durch welches Mittel? durch eines, welches der ganzen Welt zu Gebote ſtand. Er ſchrieb es aus dem Gedächtniſſe, nachdem er es nur einmal am Gründonnerſtage, am Tage ſeiner Ankunft, gehört hatte. Am Charfreitage wurde das Werk wiederholt, Mozart nahm ſein Manuſcript unter den Hut und notirte unter demſelben heimlich, was noch fehlte, um die Copie ſo genau als möglich zu machen. Als viele Jahre hernach dieſelbe mit der authentiſchen Copie verglichen wurde, die ſich Burney von dem Capellmeiſter Santarelli zu verſchaffen wußte, ſo ſoll, nach Ausſage des Erſtern, auch keine Note gefehlt haben.

Obgleich dieſe Anekdote ſchon lange und ſehr allgemein bekannt iſt, ſo ſcheint dieſelbe ſo wenig glaubwürdig, daß ich ſie lange Zeit, ich geſtehe es, nur als eine hyperboliſche Ausſchmückung der Geſchichte Mozart's betrachtet habe, weil ich wohl weiß, wie gern man da noch zu ſteigern pflegt, wo bereits der Anſchein des Wunderbaren vorliegt. Das Sammelwerk des Herrn v. Niſſen hat mich aber von der Wirklichkeit der Thatſache überzeugt, weil ſie darin in einem Briefe L. Mozart's an ſeine Frau berichtet wird. Ich habe meine Meinung nicht leichthin aufgegeben, aber wenn ich noch zweifeln ſollte, ſo müßte ich unter zwei Um-

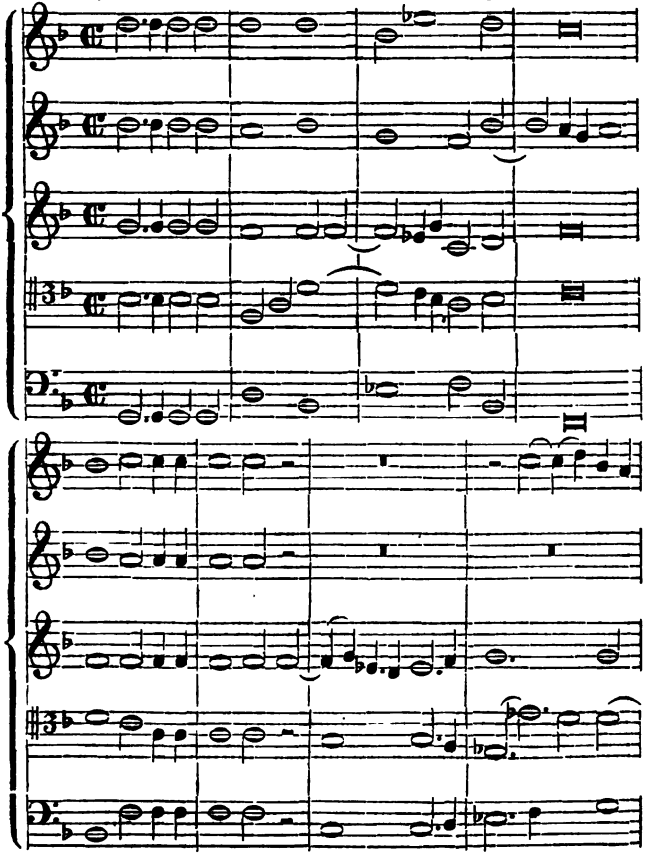
ſtänden einen zugeben: entweder hätte L. Mozart eine abgeſchmackte Fabel erfunden, bloß um ſich den Spaß zu machen, ſeine Frau zu myſtificiren auf die Gefahr hin, als der ſchamloſeſte Charlatan dazuſtehen, im Fall ſein Brief anderen Perſonen gezeigt würde, und der, welcher ihn geſchrieben, nicht in der Lage geweſen wäre, ſeinen Inhalt zu beweiſen; oder es müßte der Herausgeber der Correſpondenz, Herr v. Niſſen, ein Betrüger ſeyn. Es iſt aber weder die eine, noch die andere Vorausſetzung denkbar, einmal, weil ſie das Andenken zweier ehrenwerthen Männer beſchimpfte, und weil man ſie mit Nichts erweiſen könnte. Sodann darf man nicht vergeſſen, daß die Sache noch vor der Veröffentlichung des Briefwechſels allgemein als wahr anerkannt war. Wenn nun die beſt beglaubigten Traditionen auf ſolche Art mit, vermöge ihrer Natur völlig unverdächtigen, Documenten übereinſtimmen, ich meine damit die, durchaus nicht zum Drucke beſtimmten Familienbriefe, deren Aechtheit und Wahrhaftigkeit in jeder Hinſicht unangreifbar ſind, ſo muß ſich aus dieſem Zuſammentreffen aller Zeugniſſe, die hiſtoriſche Wahrheit ergeben, oder ſie iſt nirgends ſonſt zu finden. Die Stelle über die Geſchichte des Miſerere in L. Mozart's Briefe lautet folgendermaßen.. Nachdem er nämlich zuerſt von den unüberwindlichen Hinderniſſen geſprochen, die im Wege ſtehen, um ſich eine Abſchrift der in Frage ſtehenden Werke zu verſchaffen, ſagt er: „Trotz all' dieſem haben wir das Miſerere von Allegri ſchon. Wolfgang hat es aufgeſchrieben, und wir würden es mit dieſem Briefe nach Salzburg geſchickt haben, wenn nicht unſere Gegenwart, um

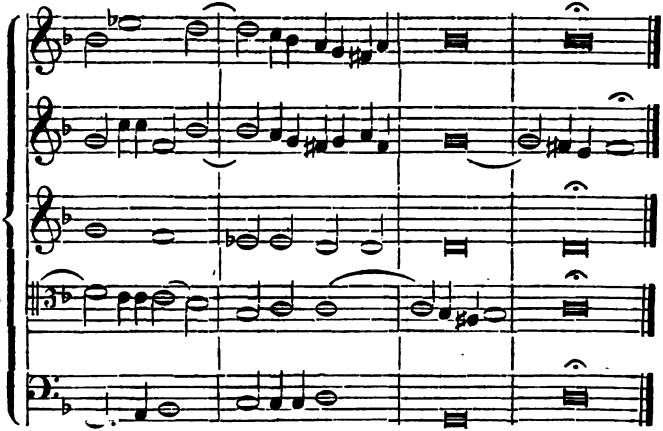
es zu machen, nothwendig wäre. Ich glaube, daß die Art der Production mehr dabei thun muß, als die Compoſition ſelbſt. Ueberdieß wollen wir es auch nicht in andere Hände laſſen, dieſes Geheimniß, **ut non incurremus mediate vel immediate in censuram ecclesiae***)." Die außerordentliche Zurückhaltung, die ſich in L. Mozart's Mittheilung bemerklich macht, läßt uns in ihm nicht nur den vorſichtigen Diplomaten, ſondern auch den wahren Katholiken erkennen, der ſich inſofern in ſeinen Briefen kundgibt, als er mehrmals ſeine Verwunderung ausſpricht, unter den Lutheranern ſo viele brave Leute zu finden, dabei aber nie vergißt, ſeine Frau, oder auch andere Perſonen anzugehen, in irgend einer Kirche, welche er beſtimmt, Meſſen zum Heile ihrer Seelen leſen zu laſſen.

Es ſcheint aber, daß die Unvorſichtigkeiten des Sohnes alle Vorſichtsmaßregeln des Vaters überflüſſig machten. Die Nachricht von dem wunderbaren Diebſtahle verbreitete ſich in Rom, man ſuchte die Wahrheit zu ergründen und der Schuldige lieferte ſelbſt den Beweis, indem er Chriſtofori das Miſerere Note für Note vorſpielte, das dieſer wenige Tage zuvor in St. Peter geſungen hatte. Chriſtofori wußte ſich vor Erſtaunen faſt nicht zu faſſen, was der Leſer wohl ſehr begreiflich finden wird, namentlich wenn er berückſichtigt, daß die im alten Kirchenſtyl geſchriebene Muſik eines Allegri ganz andere Schwierigkeiten darbietet, als eine einfache Operncompoſition. Und wie Wenige vermöchten ſelbſt nur eine ſolche nachzuſchreiben. Ein Beiſpiel mit

*) Daß wir weder mittelbar noch unmittelbar in Kirchenbuße verfallen.

Noten wird einen Satz beſſer als alle Worte erläutern, indem ich hier den erſten Vers des Miſerere's gebe.





Ich glaube nicht zu viel zu ſagen, wenn ich behaupte, daß, wenn man Mozart Alles abſpräche, ſowohl den Virtuoſen, als wie den Componiſten, und man ihm nur das Verdienſt ließe, das Miſerere fehlerlos nachgeſchrieben zu haben, man ihn dennoch als das größte muſikaliſche Genie anerkennen müßte.

Von Rom begab ſich Wolfgang mit ſeinem Vater nach Neapel. Von ſeinem Aufenthalte daſelbſt iſt nichts Weiteres als ſein Beſuch im Conſervatorium della Pietà zu melden. Sein Spiel auf dem Claviere, das er bereits zu einer, bis jetzt in Italien nicht bekannten Meiſterſchaft gebracht hatte, gab den Zöglingen daſelbſt zu allerhand Vermuthungen Veranlaſſung. Endlich glaubten ſie das Geheimniß ſeiner Kunſtfertigkeit in einem Ringe gefunden zu ha-

ben, den er am Finger der linken Hand trug. Die Eleven gaben ihrem Gaſte zu verſtehen, daß ſie ſich nicht mehr länger täuſchen ließen, indem ſie wohl errathen hätten, daß der magiſche Ring ihm über alle Schwierigkeiten weghelfe. Mozart legte hierauf den Talisman ab und fuhr zu ſpielen fort. Jetzt kannte die Bewunderung der Ungläubigen keine Grenzen mehr.

Während dieſer ganzen Reiſe ſchrieb Wolfgang regelmäßig an ſeine Schweſter. Seine Briefe lauteten meiſtens ſo ſonderbar, daß, wenn ſie eine andere Unterſchrift trügen, man nur den Ausdruck einer Intelligenz, weit unter der eines ganz gewöhnlichen Kindes von vierzehn Jahren, das einige Erziehung genoſſen, finden würde. Sie enthalten ein Gemiſch von deutſchen, italieniſchen, franzöſiſchen und im ſalzburger Provinzial-Dialecte gehaltener Phraſen, die gar keinen Zuſammenhang unter ſich, und öfters nicht einmal einen Sinn haben. Um dem Leſer eine Probe von dieſem Briefſtyl zu geben, will ich das Ende einer von Neapel datirten Zuſchrift ihm vor Augen führen, die aber noch mehr Zuſammenhang hat, als die meiſten anderen. Es heißt darin: „Schreibe mir und ſey nicht ſo faul. **Altrimente avrete qualche bastonate di me. Quel plaisir! je te casserai la tête...** Mädli las da ſaga, wo biſt dan gweſa he? Die Oper hier iſt von Jomelli; ſie iſt ſchön, aber zu geſcheut und zu altväteriſch für's Theater. Die de Amicis ſingt unvergleichlich, wie auch der Aprile, welcher zu Mailand geſungen hat. Die Tänze ſind miſerabel pompös. Das Theater iſt ſchön. Der König iſt grob neapolitaniſch auſer-

zogen, und ſteht in der Oper allezeit auf einem Schemerl, damit er ein Biſſel größer als die Königin ſcheint. Die Königin iſt ſchön und höflich, indem ſie mich gewiß ſechs Mal auf dem Molo auf das Freundlichſte gegrüßt hat.“ Man erſieht daraus ganz klar, daß Wolfgang bei dieſer Art zu ſchreiben an Alles eher, als an den Inhalt ſeiner Briefe dachte. Dieſe Beſchäftigung waren für ſeinen, auſſer in der Muſik, noch ganz kindiſchen Geiſt, das, was Laufen und Springen für das Phyſiſche eines Knaben von ſeinem Alter ſind. An ſeine Schweſter zu ſchreiben, um ihr in ernſter Weiſe etwas mitzutheilen, oder zu erzählen, wäre für ihn die mühſeligſte Arbeit geweſen, und er wollte ſich nur dabei unterhalten. Halb Italiener ſeiner Natur nach, war er von einer auſſerordentlichen Luſtigkeit und Lebhaftigkeit; er fühlte ſich unwiderſtehlich zu Späſſen hingezogen. Sein überſprudelnder Geiſt mußte ſich irgendwo Luft machen; und weil die Abgemeſſenheit ſeines Vaters und der zahlreichen Künſtler, mit denen er in Berührung ſtand, gegenüber den großen Herren, Wolfgang keine Gelegenheit gab, ausgelaſſen zu ſeyn, ſo benutzte er die Correſpondenz mit Nannerl, um ſich nach Herzensluſt auszutoben. Alle dieſe Witze, Sprünge, burlesken Redensarten und Ungereimtheiten ſprechen eigentlich einen ganz andern Gedanken aus, nämlich den, in Feld und Wald herumzurennen, wenn er es anzugreifen gewußt hätte. Das arme Kind beluſtigte ſich nur in der Phantaſie! Mozart wurde in ſeinem ganzen Leben kein Freund des Briefſchreibens. Als er aber ſpäter genöthigt war, ſeinem Vater Dinge mitzutheilen, welche beide gleich ſehr intereſſirten, ſo

zeigte er, obgleich ganz unwillkürlich, daß er seine Gedanken, wenn auch nicht mit Zierlichkeit, doch wenigstens mit Genauigkeit, zuweilen mit einer gewissen eindringlichen Kraft, und fast immer mit Originalität, zu Papiere zu bringen verstand. Wenn es sich aber um rein Musikalisches handelte, ach! dann war er gar nicht mehr derselbe Mensch. Wenn wir zu diesem Zeitraume gelangt seyn werden, so wird der Leser in Mozart's Briefen, trotz der gewöhnlichen Vernachläßigung des Styls, einen musikalischen Denker und Kritiker ersten Ranges erkennen.

Auf der Rückreise durch Rom erhielt Wolfgang den päpstlichen Spornorden, den auch Gluck einige Jahre zuvor empfangen hatte; doch trug er ihn später nie und bediente sich auch des Titels, Ritter, nicht, wie der Componist des Orpheus.

Sämmtliche Städte Italiens wetteiferten unter einander, welche dem jungen Manne am meisten Ehrenbezeugungen zu Theil werden lassen könnte. Die philharmonische Akademie in Bologna wählte ihn, wie bereits erwähnt, mit Stimmeneinheit zu ihrem Mitgliede; und bald darauf nahm ihn auch die philharmonische Akademie in Bologna als Capellmeister in ihren Schooß auf.

Gegen Ende October kehrten unsere Reisenden nach Mailand zurück. Hier sollte Mozart seine ewig denkwürdige dramatische Laufbahn mit einer Opera seria: **Mithridate Re di Ponto**, beginnen. So lange die Triumphe des **Cavaliere filarmonico** — wie ihn die Italiener nannten — sich nur auf das Innere der Akademieen und der Concertsäle be-

schränkt hatte, scheint der Componist, der Improvisator, der gelehrte Contrapunctist, bei den Italienern keine anderen Empfindungen, als des glühendsten Enthusiasmus und des höchsten Wohlwollens erregt zu haben. Der Neid schlummerte oder wagte wenigstens sich nirgends kund zu geben. Er erwachte aber, sobald ein Ausländer, der kaum vierzehn Jahre vorüber war, auf Bühnentriumphe Ansprüche machen wollte, weil diese alle Classen der Gesellschaft ergreifen, und vielleicht die waren, welche allein in Italien ernstlich gesucht wurden. Zuerst schrie man über die Schande und Lächerlichkeit, daß man die **scrittura** (den Text) einer italienischen Oper, einem unbärtigen Componisten, der noch überdieß ein Deutscher sey, anvertrauen wolle. Es sey eine Abgeschmacktheit, sagte man, von einem Kinde die Kenntniß des **chiaro ed oscuro** (Licht und Schatten) zu erwarten, welche die Werke für das Theater erfordern. Ein dienstfertiger Freund drückte gegen die Primadonna, Signora Bernasconi seine lebhaften Besorgnisse über eine Vorstellung aus, die ihren Ruf als Sängerin bloßstellen könnte. Man weiß, daß in Italien eine Primadonna eine tyrannische Macht ist, von der der Maestro Alles zu hoffen hat, wenn er gehorcht, und Alles zu fürchten, wenn er sich als rebellischer Sklave zeigt. Dieser Freund hatte in seiner eifrigen Vorsorge zugleich einen ganzen Pack neu componirter Arien mitgebracht, welche er, um Gottes und ihrer selbst willen, die Signora bat, statt der des Knaben singen zu wollen. Glücklicherweise sind die Frauen sehr schwer zu täuschen, wenn es sich um Dinge handelt, bei denen ihre Eigenliebe in's Spiel

kommt. Die Bernasconi hatte bereits die Nummern gesehen, die Mozart ihr bestimmte und sich überzeugt, daß ihr souverainer Wille noch nie besser begriffen und verständiger ausgeführt worden sey. Der Maestro hatte den individuellen Mitteln der Sängerin gemäß eine eben so bedeutende als glänzende Parthie geschaffen, so daß man ihm gänzlich vergab, daß er hinsichtlich der Melodie und Instrumentation sich selbst nicht ganz vergessen hatte. Mozart hatte damals die Gewohnheit, die Arien den Stimmmitteln der Sänger so genau anzupassen, wie ein guter Schneider die Kleidern der Taille seiner Kunden. So lautete sein eigener Ausdruck. Die Intrigue scheiterte an der Primadonna völlig; eben so wenig wollte es ihr bei dem Primouomo, Santorini glücken, der ebenfalls mit seiner Parthie vollkommen zufrieden und voll Vertrauen auf den Beifall des Publicums war. Noch andere glückliche Vorbedeutungen trugen dazu bei, Vater Mozart zu beruhigen; was den Sohn anbelangt, so scheint es, daß er nie das Fieber kannte, welches in Componisten, den Tag vor einer ersten Vorstellung zu wüthen pflegt. Das Gesicht des Copisten strahlte vor Vergnügen, und dieß erschien als ein gutes Zeichen, indem diese Leute eine bewunderungswürdige Gabe hatten, die Accidenzien vorher zu schätzen, welche ihnen eine neue Oper versprach. Wenn wir L. Mozart glauben dürfen, so trugen die Abschriften und der heimliche Verkauf der Musikstücke, welche furore gemacht hatten, dem Copisten weit mehr ein, als das Honorar des Componisten betrug. Bei der ersten Orchesterprobe malte sich der nahe Sieg des

Maeſtro auf den langen Geſichtern Derjenigen ab, welche den Vater durch ihre böswilligen Prophezeihungen ſo ſehr beunruhigt hatten. Die Sänger und die Profeſſoren des Orcheſters (die Muſiker) erklärten einſtimmig, daß die Muſik klar, verſtändlich und leicht zu ſpielen ſey. Letzteres war ein Hauptpunct für die Profeſſoren eines italieniſchen Theaters zu jener Zeit. Der Erfolg war ganz vollſtändig. Beinahe alle Nummern wurden ſtürmiſch beklatſcht; mehrere wurden zweimal verlangt, was Beides eine zweifache Ausnahme von den hergebrachten Gewohnheiten am Theater in Mailand bildete, wo ſonſt am Tage einer erſten Vorſtellung die Muſik mit Stillſchweigen angehört wird. Das Rufen evviva il maestro! evviva il maestrino! (Es lebe der Meiſter! Es lebe das Meiſterchen!) ertönte fortwährend durch das Haus. Die folgenden Abende nahm die Oper ihren Weg alle stelle (zu den Sternen), wie ſich die Italiener auszudrücken pflegen.

Die Gazetta di Milano vom 2. Januar 1771 gibt aus Veranlaſſung des Mithridates ein intereſſantes Muſter von der Art, wie damals die Artikel der muſikaliſchen Kritik beſchaffen waren. Sie ſagt nämlich: Vergangenen Mittwoch fand die Eröffnung des Theatro ducale durch die Darſtellung eines Dramas ſtatt, das Mithridates, König von Pontus heißt. Dieſes Drama wurde mit allgemeinem Beifalle aufgenommen, ſowohl wegen der geſchmackvollen Decorationen, als der Vortrefflichkeit der Muſik und der Gewandtheit der Darſteller. Mehrere von der Signora Antonia Bernasconi geſungene Arien drücken lebhaft die Leiden-

ſchaft aus und rühren das Herz. Der junge Capellmeiſter, der noch nicht fünfzehn Jahre alt iſt, ſtudirt das Schöne an der Natur, und drückt es mit ſeltener Anmuth aus."

Trotz des Ausdruckes, des Studiums des Schönen an der Natur, muß man ſich aber nicht einbilden, daß Mithridates ein Meiſterſtück in dem Sinne ſey, wie man das Wort heut' zu Tage gebraucht. Davon konnte keine Rede ſeyn, ſondern die einſtimmigen Lobſprüche der Sänger und Muſiker, die Leichtigkeit und Allgemeinheit des Erfolges, der Artikel in der Mailänder Zeitung beweiſen auf's Bündigſte, daß unſer Held damals noch ſeinen Pegaſus an einen Karren ſpannte und den tiefen Geleiſen folgte, die Tauſende ſeiner Vorgänger ſchon ausgefahren hatten, Mithridates hat mit den claſſiſchen Opern Mozart's durchaus nichts gemein. Sie iſt weiter noch nichts, als eine italieniſche Oper nach dem alten Schlage, eine jener Opern, die nicht fortlebten und die keinen Eindruck hinterließen, und weder auf das Eine noch auf das Andere Anſpruch machten; welche ihre Entſtehung rein dem zufälligen Zuſammentreffen einer Primadonna mit einem Primouomo, und ihren ganzen Erfolg lediglich den individuellen Mitteln derſelben verdankten, nur durch ſie und für ſie exiſtirten, und demgemäß ſogleich untergehen mußten, ſobald das Perſonal wechſelte, um anderen Werken, die für andere Paare geſetzt waren, Platz zu machen. Gluck war der Erſte, der die Bedingungen der Arbeit in der Aufgabe des Gedichtes und die Elemente des Erfolges in der richtigen Auffaſſung des dramatiſchen Componiſten ſuchte, und ſomit die Stellung zwiſchen den

Sängern ſich vermittelte. Er war der Herr, ſie die Diener. Von da an hörten die dramatiſchen Productionen auf, Gelegenheitswerke zu ſeyn; ſie gewannen unter der Feder von Männern von Genie einen innern Werth, und dadurch eine Dauer, die ſie zuvor nicht gehabt hatten. Die Copiſten bereicherten ſich nicht mehr durch den Verkauf der Opernbruchſtücke. Man wollte Alles haben und ſo druckte man die Opern.

Wie unvollſtändig und undramatiſch uns aber auch heut' zu Tage das von den Italienern angenommene Syſtem der Compoſition einer Opera ſeria erſcheinen mag, nach welchem der Held im Sopranſchlüſſel ſang, und nach welchem, die Arien der erſten Subjecte ausgenommen, der übrige Theil der Muſik nichts als ein Lückenbüßer war, auf den Niemand hörte, ſo konnte doch ſelbſt bei dieſem Syſtem ein großer Erfolg nur vermöge einiger wirklichen Schönheiten erreicht werden. Mithridates verdankte den ſeinigen einigen Melodieen, die voll Geiſt und Lieblichkeit waren. Ueberhaupt erhob ſich das Werk weit über die Menge der tragiſchen Opern, wie man ſie damals in Italien machte. So ſprechen ſich wenigſtens alle die Kritiker aus, welche, glücklicher als ich, die Partitur des Mithridates ſich haben verſchaffen können. Wenn ihre Anſicht gegründet iſt, woran ich nicht zweifle, ſo dürfen wir daraus ſchließen, daß Mozart vor ſeinem vierzehnten Jahre, alſo von ſeinem erſten Auftreten an, gleichen Schritt mit den Geſchickteſten auf einem Wege hielt, auf welchem ſich die Menge der Componiſten in dem muſikaliſchſten Lande der Welt drängte.

Die Direction des Theaters in Mailand konnte dem jun-

gen Maestro nicht besser beweisen, wie zufrieden sie mit ihm war, als, indem sie ihm eine zweite Oper für den Carneval von 1773 zu schreiben auftrug. Mozart hatte die Wahl, die Directionen der ersten Städte Italiens machten ihm gleichfalls sehr vortheilhafte Anerbietungen. Er entschied sich aber für das Publicum, das er bereits kannte und das ihn mit so vieler Gunst aufgenommen hatte.

Bevor die Reisenden Mailand verließen, begegnete ihnen noch ein musikalisches Curiosum, das L. Mozart in einem seiner Briefe erzählt. Zwei Bettler, ein Mann und eine Frau, sangen auf der Straße. Die Mozart's, welche sie in einer gewissen Entfernung hörten, glaubten Anfangs, daß es zwei verschiedene Arien wären, die Jedes für sich singe. Als sie aber näher kamen, überzeugten sie sich zu ihrem Erstaunen, daß die beiden Leute ein Duett in lauter Quinten sangen. So lebten also die Traditionen des eilften Jahrhunderts noch in den Straßen von Mailand fort.

Von Mailand begaben sich unsere Reisenden nach Venedig, wo sie einen Monat unter fortwährenden Festlichkeiten verlebten, und täglich mit neuen Schmeicheleien, Geschenken und Auszeichnungen überschüttet wurden. Die Nobili kamen selbst sie abzuholen, und führten sie in ihren Gondeln wieder nach Hause. Unter den Familien, welche sie auf diese Art auszeichneten, findet man die berühmtesten Namen der venetianischen Aristokratie: die Cornaro, Grimani, Moncenigo, Dolfini, Valiero u. s. w.

Nach einem Aufenthalte von fünfzehn Monaten kehrte Mozart auf kurze Zeit in seine Geburtsstadt wieder zurück,

wohin er einen Schatz von neuen Kenntniſſen und einen Ruf mitbrachte, welchen die Huldigungen des kunſtverſtändigſten Volkes in den Augen Europas vermehrt und feſt begründet hatten.

Sechstes Capitel.

1771 — 1775.

Von jetzt an war Wolfgang's Lernzeit vorüber. Die Werke der alten Contrapunctiſten, Bach und Händel, hatten ihn tief in die Geheimniſſe der Wiſſenſchaft eingeweiht; die neueren italieniſchen Componiſten hatten ihn erkennen gelehrt, welcher Zauber in der Vocalcompoſition liege. Als Schüler aller Nationen, die damals einen Namen in der Muſik hatten, und deren Geſchmack und Grundſätze er nach und nach ſtudirt hatte, fingen bereits alle Schulen an, ſich in ihm zu einem Ganzen zu bilden, um ſpäter als ſein ihm allein eigenthümlicher Styl zum Vorſcheine zu kommen. Schon ſeit lange hatte ſein Vater ſich aus einem Lehrer in ſeinen bloßen Reiſegefährten verwandelt. Das Jahrhundert hatte dem jungen Manne Alles geſagt, was es ihm über die Muſik ſagen konnte. Von nun an hatte Mozart nur noch aus ſich ſelbſt zu lernen.

Als Wolfgang gegen Ende März in Salzburg ankam, fand er einen Brief des Grafen Firmian vor, den er während ſeiner Anweſenheit in Mailand hatte kennen lernen, und welcher ihm, auf Befehl der Kaiſerin Maria Thereſia,

den Auftrag ertheilte, für die Feste, welche die bevorstehende Vermählung des Erzherzogs Ferdinand mit der Erbprincessin von Modena mit sich bringen würden, eine theatralische Serenade*) zu componiren. Indem die Kaiserin Mozart diese Arbeit zuwandte, scheint sie die Absicht gehabt zu haben, den jüngsten der dramatischen Componisten mit dem Senior der Maestri, Hasse, in die Schranken zu führen, bei welchem zu eben diesen Feierlichkeiten eine Oper bestellt wurde. Mozart beeilte sich, einem so ehrenvollen Rufe nachzukommen, und reis'te im Monat August mit seinem Vater wieder nach Mailand zurück, wo das Beilager stattfinden sollte. Die Wohnung, welche man ihnen daselbst bereit hielt, war vortrefflich ausgewählt, um darin eine Arbeit, die Eile hatte, zu Stande zu bringen. Ueber ihnen wohnte ein Violinist; ein anderer unter ihnen; nebenan ein Gesanglehrer, der seine Schüler bei sich empfing und gegenüber ein Hoboist, die alle den ganzen Tag zu Hause waren und fleißig studirten. „Das ist lustig zum Componiren," schrieb Mozart; „das gibt Gedanken."**) In diese Serenade, **Ascagno in Alba**, waren Tänze eingelegt, auch hatte sie zwei Theile. Die Musik dauerte so lange, wie die der Oper, so daß zwischen beiden Werken der einzige Unterschied in der Benennung lag. **Ascagno** war eigentlich nichts Anderes, als eine mythologische Oper, die aus verschiedenen Arien,

*) Unter einer **Serenada** verstanden die Italiener eine Cantate, der ein dramatisches Spiel zu Grunde lag. D. B.

**) Seine schönsten Werke späterer Zeit schrieb er meistens in Augenblicken, in welchen es sehr geräuschvoll um ihn zuging.

Recitativen mit und ohne Instrumentalbegleitung, acht Chören und überdieß aus Tanzmusik bestand. Trotz seiner Nachbarn hatte Mozart Alles innerhalb drei Wochen fertig. Ascagno wurde bis in die Wolken erhoben. „Die Serenade hat die Oper ganz niedergeschlagen," sagt L. Mozart, indem er über die Niederlage des berühmten Veteranen Hasse sein Bedauern ausdrückt, dessen Aufrichtigkeit ich dahin gestellt seyn lasse*). Zu Anfang December verließen Vater und Sohn Mailand wieder. Die beiden Jahre, welche auf die Rückkehr der Reisenden in ihre Heimath folgten, sind ziemlich arm an hervorragenden Einzelnheiten. Weil in dem biographischen Faden sich hier einige Lücken finden, indem die brieflichen Nachrichten theils mangelhaft sind, theils ganz fehlen, so muß ich mich darauf beschränken, die wenigen Thatsachen, die in diese zwei Jahre fielen, in chronologischer Ordnung anzuführen.

Den 14. März 1772 war Hieronymus, aus der fürstlichen Familie von Colloredo Wallsee und Möls zum Erzbischofe von Salzburg erwählt worden, und Mozart erhielt den Auftrag, zum Feste seiner Inthronisation eine Serenade von Metastasio: Il sogno di Scipione (der Traum des Scipio) zu componiren. Ich habe den neuen Herrn, welchen das Geschick Salzburg gegeben hatte, bei seinem Namen, seinen Titeln und mit seinem Vornamen genannt, denn er verdient diese traurige Berühmtheit so gut wie alle Diejenigen, welche Wi-

*) Als Hasse die Probe von Ascagno hörte, sprach er sich öffentlich dahin aus: „dieser Knabe wird uns alle verdunkeln."

derſacher großer Männer geweſen ſind. In ſpäteren Capiteln werden wir finden, wie er ſeine Heerde, deren Hirte er war, behandelte, und welchen Werth er auf das glückliche Ungefähr legte, Wolfgang Amadeus Mozart unter ſeine Diener zählen zu dürfen.

Im Herbſte deſſelben Jahres begab ſich Mozart nach Mailand, um ſeinen Verbindlichkeiten nachzukommen, die er mit dem Theaterunternehmer eingegangen hatte. Der Vorwurf zu der neuen Oper, die er componiren ſollte, war ebenfalls der römiſchen Geſchichte entnommen. Auf Mithridates folgte ein noch viel furchtbarerer Feind der Republik, Lucius Sylla. Es konnte nicht fehlen, daß der Dictator, mit Hilfe der Beſchützerin, welche der Zufall ihm beigeſellt hatte, die Stadt Mailand an ſeinen Siegeswagen feſſelte. Dieſe war die Signora de Amicis, eine der größten Sängerinnen, ja vielleicht die größte jener Zeit, nach den auſſerordentlichen Lobſprüchen zu urtheilen, welche ihr L. Mozart in ſeinen Briefen und Burney in ſeiner Geſchichte der Muſik ſpenden. Burney ſagt von ihr: „daß ſie nicht eine Bewegung gemacht, die nicht hingeriſſen und keinen Ton geſungen, der nicht das Ohr entzückt hätte.“ Man kann mit wenigen Worten nicht mehr ſagen. Mozart ſchrieb für ſie eine Arie voll neuer, ungeheuer ſchwerer Paſſagen, welche, nachdem ihr die Ehre zu Theil geworden war, eine Lieblingsarie zu werden, von einer Menge Sängerinnen vorgetragen wurde, von denen einige damit einen Beweis ihres Talents ablegten, die meiſten aber nur

den Grad ihrer Ansprüche dadurch beurkundeten. So geht es fast immer mit Favorit-Arien.

Der römische Dictator triumphirte in sechsundzwanzig aufeinander folgenden Vorstellungen unter der mächtigen Aegide der Signora de Amicis, worauf er glorreich zu Grabe getragen werde.

In Herrn v. Nissen's Buche findet man nachstehende Bemerkungen über diese Oper. „*Mithritade* und *Lucio Sylla* unterscheiden sich weder im Plane, noch in der Instrumentation von den damals gewöhnlichen Opern. Nur der feurige Gesang, das Leben und der warme Geist ihrer Melodieen heben sie weit über den Troß der übrigen. Sie behaupteten, wie die meisten italienischen Opern, den dreistimmigen Satz, und besitzen nur wenig von den künstlichen harmonischen Constructionen, die man an seinen späteren Arbeiten anstaunt. Eine auffallende Erscheinung bei den Chören dieser beiden Opern, so wie bei seinen früheren Messen, ist eine Steifheit, die sich ängstlich an die Regel bindet, und die man eher von einem alten trockenen Componisten, als von diesem emporkeimenden Talent erwartet hätte." Ich gestehe, daß mich dieß nicht überrascht. Für einen Componisten von sechzehn Jahren, der so eben erst die gefährlichste Laufbahn der Kunst betreten hat, ist es eine Hauptsache, Kenntnisse an den Tag zu legen, durch welche er das Frühzeitige seines Auftretens zu rechtfertigen sucht. Ehe man wagen darf, die Regeln hintanzusetzen, muß man nothwendiger Weise zuerst zeigen, daß man sie kennt und im Stande ist, sie zu befolgen. Die Regeln bilden die Autorität der

Erfahrung; sie sind die Garantieen des Erfolges, die sich auf die Beispiele gründen, denen unsere Vorgänger ihren Ruhm verdankten; sie sind die Schranken der theoretischen und praktischen Kenntnisse einer gewissen Epoche. Um sich zu erlauben, diese Regeln zu überschreiten, das heißt, um überzeugt zu seyn, daß man es besser als die Anderen machen könne, indem man es anders macht als sie, und sich herausnimmt, was sie nicht wagten, muß man entweder ungemein viel oder gar nichts wissen. Kann man daher mit sechszehn Jahren, in denen die Ideen nichts weiter als Gedächtniß sind, hoffen, in einer so weitverzweigten und schwierigen Kunst, wie die des Componirens, Neuerungen mit Glück einführen zu können!

Im Frühjahre 1773 kamen Vater und Sohn wieder nach Hause, nachdem Ersterer vergebliche Schritte in Florenz gethan hatte, für sich oder seinen Sohn eine Anstellung dort zu erhalten.

Im Laufe des Sommers 1773 begab sich L. Mozart mit seinem Sohne nach Wien, wo sie sich ungefähr zwei Monate aufhielten, um dort Pläne, welche, weiß ich nicht, zu verfolgen, die nicht glückten. Aus seinen Briefen wenigstens ist nichts Sicheres abzunehmen, da diese diplomatischer als je gehalten sind. Man kann nur errathen, daß er, unzufrieden mit seiner Lage, in Salzburg eine Anstellung für sich oder für seinen Sohn suchte, und, weil er weder das Eine noch das Andere zu erreichen vermochte, in ziemlich gedrückter Stimmung wieder nach Hause kam, wo er ein ganzes Jahr in Ruhe hinbrachte. Wolfgang brachte aber

diese Ruhe nicht ganz unthätig hin, wie man leicht begreifen wird. Er gebrauchte seine Feder so gut, daß wir im Winter 1774 unser reisendes Paar auf dem Wege nach München, beladen mit einem ganzen Packe neuer Werke, finden, die zum Theil schon ganz vollendet, zum Theil erst angefangen waren, und unter welchen sich zwei Messen, ein Offertorium, die Musik zu einer Vesper de Dominica und einer komischen Oper befanden, sämmtliche Werke für die Capelle und das Theater des Kurfürsten von Bayern, Maximilian Joseph, bestimmt.

Die Oper, welche *La bella finta Giardiniera* (die schöne verstellte Gärtnerin) hieß, wurde den 14. Januar 1775 aufgeführt, und mit einer Begeisterung aufgenommen, an welche selbst die Lebhaftigkeit der Beifallsbezeugungen der Italiener den Componisten nicht gewöhnt hatte. Ein donnernder Applaus und das Rufen von viva il maestro folgten lange anhaltend auf jede Nummer, und nachdem der Vorhang gefallen war, dauerte der Lärmen noch fort, bis das auf die Oper folgende Ballet seinen Anfang nahm. Die anwesenden fürstlichen Personen stimmten in den allgemeinen Beifall mit ein. Wolfgang erzählt selbst den Hergang bei dieser ersten Vorstellung in einem Briefe an seine Schwester.

La finta Giardiniera hat sich nicht auf dem Theater gehalten; sie ist ein längst vergessenes Werk, das selbst Musikliebhaber kaum dem Namen nach kennen. Ich kenne sie ebenfalls nicht, übrigens schließt der Plan meines Buches die Analyse aller derjenigen Compositionen aus, die heut' zu Tage einzig nur noch historisches Interesse haben. Für Mu-

ſker aber, welche der allmähligen Entwickelung des Genius unſeres Heros folgen wollen, dürfte das Studium derſelben nicht ohne Intereſſe ſeyn. Einige Kritiker finden darin das Erwachen der Originalität des Componiſten; ſie entdecken in ihr die erſten Schlaglichter des ſtrahlenden Geſtirnes, das bald darauf im Idomeneo glänzend am dramatiſchen Himmel leuchten ſollte. So viel ſcheint jedenfalls ſicher zu ſeyn, ſo weit ich es zu beurtheilen vermag, und um die widerſprechenden Anſichten darüber in Einklang zu bringen, daß *La finta Giardiniera* den Charakter des Ueberganges und des Unbeſtimmten trägt, der die Folge des Kampfes zwiſchen den ganz neuen Ideen, die in dem Kopfe des Componiſten gährten, und der Gewohnheit war, die ihn gegen ſeinen Willen zu ſeinen früheren Irrthümern zurückführten. Vielleicht gelingt es dem Leſer beſſer als mir, aus Nachſtehendem ſich ein richtiges Urtheil zu bilden.

„Dieſe Oper, welche urſprünglich für Kaiſer Joſeph II. (?) componirt war, reiht ſich an die Werke, die unmittelbar der claſſiſchen Periode Mozart's vorausgehen. Sie ſteht weit über Mithridates und Sylla, und man findet darin eine Originalität und eine Regelmäßigkeit, die mehr als eine italieniſche Oper hinter ſich zurücklaſſen. Mozart's Talent drückt ſich darin mehr als in irgend einer ſeiner früheren Compoſitionen aus, und der Styl zeichnet ſich durch eine ganz eigenthümliche Weichheit und ſeltene Zartheit aus.“ An einer andern Stelle heißt es: „Als Mozart *La finta Giardiniera* ſchrieb, hatte er ſich irgend eine Hirten-Oper von Piccini oder Guglielmi zum Muſter genommen.

Es ist eine köstliche Romanze in C dur, mit obligater Flötenbegleitung darin, die in einigen Theilen Deutschlands ganz volksthümlich geworden ist." Anderswo steht zu lesen: „In der Oper *La finta Giardiniera* scheint Mozart's musikalische Knospe aufzusprossen, die sich später im Idomeneo als frische Blume entfaltet;" und gleich darauf heißt es: „Im Jahre 1789 ist diese Oper, zwar noch unter dem Titel: die verstellte Gärtnerin, zu Frankfurt aufgeführt worden, sie mißfiel aber durchaus. Das Stück ist gewissermaßen abgeschmackt und langweilig, und Mozart's Satz ist fast immer schwer und künstlich, indem er sich über die Fassungskraft gewöhnlicher Dilettanten hinweg zu schwingen scheint, so majestätisch und launig er in einzelnen Stellen, und so voll starker Harmonie auch das Ganze ist, diese Musik ist mehr für den Kenner, der ihre Feinheiten zu entwickeln versteht, und weniger für den Dilettanten, der sich bloß von seinen natürlichen Gefühlen leiten läßt, und bloß nach dem ersten unmittelbaren Eindruck entscheidet." Das ist Alles, was man in der Sammlung des Herrn v. Nissen über diese Oper findet, und Herr v. Nissen, diese Anerkennung schulden wir ihm, hat zusammengetragen, was zusammenzutragen war. Es handelt sich nun weiter darum, zu erfahren, wie das Theater in München zur ersten Aufführung eines Werkes kam, das für den Kaiser Joseph II. componirt war; wie eine Musik, die sich durch eine ganz besondere Weichheit und ungemeine Zartheit auszeichnete, zugleich so schwerfällig und gelehrt seyn konnte, daß sie selbst über die Fassungskraft der Dilettanten ging; in wie fern

dieſe ſo ſchwer verſtändliche Muſik an die Opern Piccini's oder Guglielmi's erinnern kann, die nur zu leicht zu verſtehen ſind; aus welchem Grunde endlich der erſte Eindruck, den ſie auf die Dilettanten in München im Jahre 1775 machte, ſo ganz verſchieden von dem war, den ſie auf die Dilettanten in Frankfurt im Jahr 1789 hervorbrachte, dieß Alles muß man Herrn v. Niſſen fragen. Er würde aber wohl die Antwort ſchuldig bleiben.

Siebentes Capitel.

1775—1777.

Mozart trat jetzt in ſein zwanzigſtes Jahr. Europa, welches mit einer Art von Betäubung den Gang des Wunders beobachtet hatte, das den Genius vor der Vernunft in dem Kopfe des kleinen Zauberers ſich hatte entfalten und das Wiſſen wie von ſelbſt in dem knabenhaften Contrapunctiſten entſtehen geſehen, der über ein gegebenes Thema improviſirte und gleich darauf wieder auf dem Stocke ſeines Vaters herumritt; daſſelbe Europa ſah jetzt den jungen Mann mit Glanz die dramatiſche Laufbahn betreten, die herrlichſten Gaben auf die Altäre der Kunſt niederlegen, mit ſeinen Schöpfungen alle Zweige der Muſik bereichern, und in jedem derſelben den berühmteſten Meiſtern ſeiner Zeit den Ruhm ſtreitig machen. Es ſah ihn und fragte ſich, wohin dieſes Vorgreifen der verſchiedenen Lebensalter, dieſe außerordentliche Kindheit, dieſer mit den Früchten des Herbſtes geſchmückte Frühling, dieſe die ganze Ordnung der Natur überſtürzende

Hast führen solle, als wenn die Zeit selbst etwas zu versäumen fürchtete. Noch einige Schritte und Mozart war auf der Grenze des Möglichen angekommen. Wenn er die Aufgabe des gereiften Mannes bereits gelöst oder vielmehr schon voraus sich weggenommen hatte, was blieb ihm dann noch als solcher übrig? Sollte er dann wohl stehen bleiben, oder war zu befürchten, daß sein Stern eben so frühzeitig und rasch untergehen würde, als seine Fortschritte reißend gewesen waren? In jeder Kunst, welche noch nicht den Culminationspunct erreicht hat, erscheint uns nur das, was wir kennen, möglich, und Mozart hatte das Bekannte in jeder Hinsicht ausgebeutet. In den Augen seiner Zeitgenossen mußte demnach der bessere Theil seiner Ernte eingebracht erscheinen. Aber er hatte die Felder, welche der Zukunft der Musik vorbehalten waren, noch nicht einmal auszubeuten begonnen. Die Werke der ersten Jugend Mozart's fanden nur deßhalb so vielen Beifall bei seinen Zeitgenossen, weil sie in jeder Gattung und mit einem seltenen Talent die Lieblingsvorbilder des Jahrhunderts reproducirten. Schülerstudien, welche von den vollendeten Mustern ganz verdrängt werden mußten, die, unter allen Künsten, die Musik allein noch nicht besaß, und mit denen sie Mozart endlich beschenken sollte. Was die erstaunliche Hast anbelangte, mit der unser Heros der Erfüllung seiner Bestimmung entgegen ging, so verstehen wir jetzt diese grausame Eile nur zu gut. Acht Jahrhunderte hatten auf den Mann gewartet und der Mann sollte nur kurze Zeit verweilen. Ach, warum folgte er nicht dem Blumen bestreuten Wege, den ihm seine ersten Triumphe

ebneten! Er wäre reich, bewundert, geehrt, wohlgenährt, ohne Zweifel Capellmeiſter an einem kaiſerlichen oder königlichen Hofe, Ritter mehrerer Orden und was weiß ich Alles noch geworden. Statt ſeinen Werken zu erliegen, hätte er ſie wahrſcheinlich überlebt und uns die Mühe erſpart, uns an ſeiner Geſchichte, nach zwanzig anderen Biographen, auch noch zu verſuchen.

Als Beleg, welche Meinung um dieſe Zeit die competenteſten Richter von den Werken des jungen Componiſten hatten, und wie weit er entfernt war, ſeine Verdienſte zu übertreiben, mag hier ein Brief, den er an den Pater Martini richtete, und die Antwort deſſelben, darauf folgen.

Salzburg, 7. September 1776.

„Die Hochachtung und Ehrerbietung, die ich gegen einen ſo würdigen Mann hege, veranlaßt mich, Ihnen ungelegen zu ſeyn und Ihnen ein ſchwaches Stück meiner Compoſition zu Ihrer Prüfung zu überſenden. Ich ſchrieb voriges Jahr zum Carneval eine komiſche Oper, *La finta Giardiniera*, zu München. Wenige Tage vor meiner Abreiſe verlangte der Kurfürſt eine contrapunctiſch ausgearbeitete Muſik meiner Compoſition zu hören. Ich war daher gezwungen, dieſe Motette in Eile zu ſchreiben, und noch eine Abſchrift von der Partitur für Se. Durchlaucht zu verfertigen und die Stimmen ausſchreiben zu laſſen, damit das Stück am nächſten Sonntage während der großen Meſſe als Offertorium aufgeführt werden könnte. Liebſter, theuerſter Herr Pater! ich bitte Sie inniglich, mir frei und ohne Rückhalt Ihre Meinung

darüber zu ſagen. Wir leben ja in dieſer Welt, um immer weiter zu kommen, und beſonders auch dadurch, daß Einer den Andern durch ſeine Anſichten aufklärt, wie überhaupt auch in den Wiſſenſchaften und ſchönen Künſten immer mehr zu lernen. Wie oft wünſche ich Ihnen näher zu ſeyn, um mit Ihnen zu reden und Ihnen meine Anſichten mitzutheilen! Ich lebe in einem Lande, wo die Muſik jetzt ſehr wenig Glück macht. Aber ungeachtet derer, die uns verlaſſen haben, beſitzen wir doch noch brave Künſtler, und beſonders gründliche, wiſſenſchaftliche und geſchmackvolle Componiſten. Was das Theater betrifft, ſo iſt es in Rückſicht der Sänger ſchlecht beſtellt. Wir haben keine Caſtraten, und werden ſie auch ſo leicht nicht haben, da ſie gut bezahlt ſeyn wollen, und die Freigebigkeit unſer Fehler nicht iſt. Ich beſchäftige mich indeſſen, für die Kammer und Kirche zu ſchreiben. Hier ſind noch andere zwei Contrapunctiſten, nämlich die Herren Michael Haydn und Cajetan Adlgaſſer. Mein Vater iſt Capellmeiſter an der Metropolitan-Kirche. So iſt mir Gelegenheit verſchafft, für dieſe zu ſchreiben, ſo viel ich will. Da übrigens mein Vater dieſem Hofe bereits 36 Jahre dient, und weiß, daß der Erzbiſchof nicht gern alte Leute ſehen kann, noch mag, ſo bekümmert er ſich wenig um Muſik-Aufführungen, und hat ſich auf die Literatur dieſer Kunſt, als ſein Lieblingsſtudium, verlegt. Unſere Kirchenmuſik iſt von der in Italien ſehr verſchieden; um ſo mehr, da eine Meſſe mit Kyrie, Gloria, Credo, der Epiſtel-Sonate, dem Offertorium oder Motette, Sanctus und Agnus Dei, auch an den größten Feſten, wenn der Fürſt ſelbſt die Meſſe lieſ't,

nicht länger, als höchstens drei Viertelstunden dauern darf. Da braucht man für diese Art Composition ein besonderes Studium, und doch muß es eine Messe mit allen Instrumenten seyn, auch mit Kriegstrompeten! So? Ja, theuerster Herr Pater. O wie wohl würde es mir thun, Ihnen recht viel zu erzählen! Ich empfehle mich ergebenst allen philharmonischen Mitgliedern, bitte Sie immer herzlicher um Ihre Gewogenheit, und höre nicht auf, mich zu betrüben, so weit von jenem Manne entfernt zu seyn, den ich in der Welt am meisten liebe und verehre."

An dieser ungekünstelten Sprache würde man die aufrichtige Bescheidenheit auch dann nicht verkennen, selbst wenn man nicht wüßte, daß der Verfasser des Briefes sich stets gegen den ersten Grundsatz, welchen Erziehung und Gesellschaft vorschreiben, aufgelehnt hätten, und der sich auf das bekannte Sprichwort zurückführen läßt: nur Dummköpfe und Kinder sagen stets die Wahrheit. Mozart war kein Dummkopf, aber in vielen Beziehungen blieb er immer Kind. Er gestand dem Vater Martini, daß er derzeit seiner Rathschläge und seines Beifalles bedürfe mit derselben Naivetät, die er in der Folge zeigte, als er es nicht verbarg, daß er sich über jedes Urtheil der Mitwelt erhaben glaubte. Es sind aber in diesem Briefe noch zwei Dinge zu bemerken; zuerst die Gleichgiltigkeit, welche an Verachtung grenzte, mit der der Erzbischof von Salzburg den alten Mozart behandelte; sodann die, in der That sonderbaren Bedingungen, welche dieser Prälat den Musikern auferlegte, welche den Dienst in seiner Metropolitan-Kirche

verſahen. Wir werden ſpäter nähere Bekanntſchaft mit dieſem Kirchenfürſten machen, der eben ſo die Kirchenmuſik verſtand, wie er die Künſtler zu würdigen wußte. Für jetzt begnüge ich mich, eines der Hinderniſſe anzudeuten, welche den Aufflug unſeres Heros in der Gattung der heiligen Compoſitionen hemmten, für welche ſich ſein hoher Beruf erſt am Ende ſeiner Laufbahn völlig herausſtellte.

Hier folgt nun die Antwort des Pater Martini:

Bologna, 18. December 1776.

„Mit Ihrem angenehmen Schreiben habe ich zugleich die Motette erhalten. Mit Vergnügen habe ich ſie vom Anfange bis zum Ende durchgegangen, und ich ſage Ihnen mit aller Aufrichtigkeit, daß ſie mir gar ſehr gefällt, indem ich darin Alles finde, was die moderne Muſik erheiſcht; gute Harmonie, reife Modulation, angemeſſene Bearbeitung der Violinen, natürlichen Fluß der Stimme und gute Durchführung. Ich freue mich beſonders, daß, ſeit ich das Vergnügen hatte, Sie zu Bologna auf dem Claviere zu hören, Sie ſo große Fortſchritte in der Compoſition gemacht haben. Fahren Sie unabläſſig fort, ſich zu üben, denn die Natur der Muſik fordert Uebung und großes Studium, ſo lange man lebt u. ſ. w.“

Wenn dieſer Brief eine andere Unterſchrift trüge, ſo würde er nicht viel heißen; ſein Inhalt erſchiene ſogar ſehr trocken im Vergleiche mit der offenen und herzlichen Zuſchrift Mozart's. Allein wir dürfen vor Allem nicht überſehen, daß der Pater Martini damals 70 Jahre zählte; daß

antiquariſche und contrapunctiſtiſche Studien ihn ſein ganzes Leben hindurch in Anſpruch genommen hatten, was Alles zuſammen nicht dazu beitrug, ihn wortreich und leicht empfänglich für Begeiſterung zu machen. Namentlich dürfen wir aber nicht vergeſſen, in welchem Anſehen dieſer Gelehrte ſtand; mit welcher unterwürfigen Ehrerbietung die Männer der Kunſt ſich an ihn wandten. Große Meiſter, wie Jomelli zum Beiſpiel, wandten ſich auf dem Gipfel ihres Ruhmes an ihn, um ſich ſeinen Rath zu erbitten; eine Beifall ſpendende Linie von ſeiner Hand galt ſo viel als das pomphafteſte akademiſche Diplom; er war mit einem Worte, wie wir bereits geſagt haben, das muſikaliſche Orakel ſeiner Zeit. Pater Martini war ſich deſſen bewußt, und es war aus dieſem Grunde jedes ſeiner Worte überlegt und wohl abgewogen. Was er ſagte, wurde nie in dem Sinne von den in der Welt üblichen complimentirenden Redensarten genommen. Pater Martini lobte und tadelte nie; er ſprach Urtheile aus und wußte wohl, daß die Sprache der Geſetze klar, concis, lakoniſch, frei von allen Hyperbeln und allen Sprachwendungen ſeyn muß. Aus dieſem Geſichtspuncte betrachtet, erſcheint der Brief erſt als das, was er war, als ein Certificat, und zwar als das ſchmeichelhafteſte, ruhmvollſte Certificat, das irgend ein Muſiker als Beleg ſeiner Kenntniſſe vorzulegen im Stande war. — Der Pater Martini erklärt die Motette tadellos, was ſchon an und für ſich aus dem Munde eines ſolchen Mannes unendlich mehr ſagen will, als alle poſitiven Lobſprüche, die er derſelben hätte ertheilen können; denn man brachte ihm die

Arbeiten nicht darum, daß er ihre Schönheiten auseinanderſetze, ſondern daß er auf die Fehler in denſelben aufmerkſam machen möchte. Er lehrte die Geheimniſſe des Contrapunctes, und nicht die Art, wie man ſich Genie verſchaffen könne. Es fragt ſich nun, was der Gelehrte in Bologna damit ſagen wollte, daß er in Mozart's Arbeit Alles finde, was moderne Muſik erheiſche. Verſtand er darunter den damals allgemeinen Styl, die Art und Weiſe der Männer des Tages oder Augenblickes; die muſikaliſchen Modewendungen? Sicher, nein. Für Theoretiker und Gelehrte hat dieſes Wort einen viel ausgedehntern Begriff; es bezeichnet die Summe der Fortſchritte der vergangenen und gegenwärtigen Zeit, die Totalität des Weges, den die Kunſt zurückgelegt hat, den Punct, über welchen hinaus man noch nichts bemerkt. Auf dieſe Art muß ein in dieſer Weiſe abgefaßtes und mit Martini unterzeichnetes Atteſt gewürdigt werden *).

Unſer Heros und ſein Vater, die wir noch in München wiſſen, beeilten ſich nicht, eine Stadt zu verlaſſen, welche ſie ſo gut aufgenommen hatte. Es gefiel ihnen aber auch noch in vielen anderen Beziehungen daſelbſt. Nichts deſto weniger mußten ſie aber doch nach dieſem leidigen Salzburg zurück, und kaum waren ſie zum Thore der erzbiſchöflichen Stadt herein, als auch Mozart ſogleich in Anſpruch

*) Herr Holmes bemerkt, daß L. Mozart dieſen Empfehlungsbrief, den der Pater Martini ſeinem Sohne geſchrieben hatte, höher als die Diplome der Akademieen in Bologna und Verona anſchlug. D. B.

genommen wurde. Der Erzbiſchof erwartete einen erlauchten Gaſt, den Erzherzog Maximilian, Kurfürſten von Cöln, zu deſſen feſtlichem Empfange Mozart eine dramatiſche Serenade, Il Re pastore (der Hirtenkönig) componiren ſollte. Obgleich dieſe Arbeit ſehr übereilt werden mußte, ſo erhielt ſie doch glänzenden Beifall, und ein neuerer Kritiker ſetzte ſie weit über Alles, was der Componiſt bis dahin geſchrieben hatte.

Achtes Capitel.

1777—1778.

Wir ſind jetzt an einem der intereſſanteſten Zeitabſchnitte der Geſchichte Mozart's angelangt; ich meine ſeine letzte Reiſe nach Frankreich, die den Anfang zahlloſer Täuſchungen mit ſich brachte, welche das Geſchick ihm bereitete. Bis jetzt haben wir ihn nur als Künſtler kennen gelernt, der Menſch kam noch kaum zum Vorſcheine. Mozart, der ſtets der feſten und etwas rauhen Hand ſich gehorſam gezeigt, welche ſeine Kindheit und erſte Jugend geleitet, kannte keinen andern Willen und keine andere Thätigkeit, als an ſeinem Claviere. Seine Willkür erſtreckte ſich nicht weiter, als auf die Wahl der Noten und Zeichen, welche er auf ſein linirtes Papier machen wollte. Aber die Zeit war gekommen, in der die väterliche Ueberwachung bei dem geliebten Zöglinge ihr Ende nehmen mußte. Wolfgang war ein großer Junge geworden, L. Mozart dagegen fing an zu altern; es war daher

nöthig, an eine Versorgung des jungen Mannes zu denken. Wo sollte diese aber gefunden werden? In Wien? Dort waren alle früheren Bemühungen gescheitert. In Salzburg bei dem Erzbischofe? Da hatte er schon eine Anstellung, aber was für eine, gerechter Himmel! und welchen Herrn! überdieß war Salzburg der Ort, an den man im schlimmsten Falle immer wieder zurückkehren konnte. Endlich wandte L. Mozart seine Blicke nach München und Paris. München, den Schauplatz der neuesten und verdientesten Triumphe seines Sohnes; Paris, den Hauptsammelplatz der Berühmtheiten jeder Art, das häufig ihr Adoptivvaterland wurde, Paris, wo die Familie Mozart ein glänzendes Andenken hinterlassen hatte, und wo sie sich schmeichelte, mehr als einen Freund und Beschützer sich bewahrt zu haben. Es wurde daher beschlossen, daß Wolfgang in der einen oder der andern Hauptstadt sein Glück versuchen solle. So wehe es dem Vater that, sich von ihm zu trennen, so mußte er doch der Nothwendigkeit dieses schmerzliche Opfer bringen. Die Reise sollte lange Zeit dauern, und er hätte dieses Mal nicht wagen dürfen, dabei zu seyn, ohne sich dem Zorne des Erzbischofes auszusetzen, der über seine häufige Abwesenheit sehr ungehalten war, und den Verlust einer Anstellung zu riskiren, an der ihm sehr viel lag, seitdem er erkennen gelernt hatte, wie schwer es halte, eine andere zu bekommen. Er zitterte für sein Brod im Alter, das zwar mehr hingeworfen als gegeben war, das oft bitter schmeckte, auf das er aber sicher rechnen durfte. Scharfsichtiger Greis, hättest du vorausgesehen, daß dein Sohn, der Stolz seiner Nation,

die unvergängliche Zierde der Musik, weniger glücklich als du werden würde; daß er in diesem Deutschland, bei seinen vielen Fürsten vergebens um Arbeit und Nahrung nachsuchen würde!

Ein Künstler von zwanzig Jahren hätte eigentlich wohl allein nach Paris gehen können; aber der Vater befürchtete, daß der Uebergang von gänzlicher Abhängigkeit zu unumschränkter Freiheit seinem Sohne nicht taugen könne. Er meinte, derselbe müsse dadurch vorbereitet werden, wenn an die Stelle des väterlichen Ansehens eine weniger imponirende, weniger strenge, jedoch ebensosehr für das Wohl des Individuums sich interessirende Ueberwachung trete. Seine Mutter war der neue Mentor, den man Mozart gab, um in einer Stadt ihm zur Seite zu stehen, in welcher man bei jedem Schritte auf Fallen stößt. Man kann sich wohl von selbst denken, daß L. Mozart, als er im Begriffe stand, sich zum ersten Male von seinem geliebten Wolfgang zu trennen, diesem einen fortwährenden und möglichst ausführlichen Briefwechsel anempfahl. Er sollte die ganze Reiseroute seines Sohnes, die Erzählung selbst der unbedeutendsten Begebenheiten, eine genaue Auseinandersetzung seiner Beziehungen mit allen Personen, mit denen er zu thun bekomme; die Rechnungsablage aller seiner musikalischen Einnahmen und die Zechen der Gastwirthe enthalten; ferner sollte der Sohn in allen schwierigeren Fällen, welche Ueberlegung erforderten, und in welchen weder der Kopf einer Frau, noch der eines Genies sich zurechtfinden und möglicherweise eine andere Wahl treffen könnten, als die, welche dem berechnenden

Kopfe des alten Diplomaten in Salzburg zusagen dürfte, sich Instructionen bei ihm einholen. Dieß war keine kleine Aufgabe für Mozart, dessen Feder zwischen den Fingern vertrocknete, wenn sie Buchstaben statt Noten niederschreiben mußten; aber das Familienhaupt hatte seine Leute so gut gezogen, und, wie wir hinzusetzen dürfen, der Sohn war von dem, was er seinem Vater verdankte, so tief durchdrungen, daß er die Befehle desselben buchstäblich befolgte. Diesem Gehorsame verdankt man das Vorhandenseyn kostbarer Documente, deren Veröffentlichung sämmtliche Musiker für immer zum lebhaftesten Danke verpflichtet. Zu glücklich, meiner Erzählung den höchsten Grad von Interesse verleihen zu können, deren sie fähig ist, indem ich den Heros selbst an die Stelle des Biographen treten lasse, werde ich Mozart selbst redend einführen, nicht immer, wie es Herr v. Nissen gethan hat, sondern nur dann, wenn seine eigenen Worte von der Nachwelt gehört zu werden verdienen, so oft sie überhaupt für Andere, als nur für seinen Vater von Interesse sind und besonders dann, wenn sie ein neues Licht auf seinen Charakter als Mensch werfen und analytische Aufschlüsse über den Componisten Mozart geben.

Wolfgang und seine Mutter machten sich gegen Ende des Septembers 1777 auf den Weg. Gleich nach ihrer Ankunft in München eilte Mozart zu dem Hofintendanten, Grafen von Seau. Mozart, der keine lange Umschweife zu machen verstand, sagte ihm gerade heraus, „daß er gekommen sey, um dem Kurfürsten seine Dienste anzubieten, weil er wisse, daß es der Münchener Capelle an einem guten

Componisten fehle." Wenn sein ehemaliger Führer bei ihm gewesen wäre, hätte Wolfgang allerdings sein Gesuch anders vorgebracht. Der Herr Intendant gab die Wahrheit dieser für ihn nicht sehr schmeichelhaften Behauptung zu, und ertheilte Mozart den Rath, sich direct an den Kurfürsten selbst zu wenden, und, im Falle, daß er keine Audienz zu erlangen vermöge, sein Gesuch schriftlich einreichen. Andere einflußreiche Personen versprachen, sich bei der Kurfürstin zu seinen Gunsten zu verwenden.

Ein Graf Schönborn und seine Gemahlin, eine Schwester des Erzbischofs von Salzburg, reis'ten um diese Zeit gerade durch München. Man hatte ihnen gesagt, daß Mozart den Dienst bei dem geistlichen Fürsten verlassen habe. Sie waren darüber verwundert, aber sie staunten noch mehr, drückt sich Mozart aus, „als sie erfuhren, daß ich nur 12 Gulden 30 Kreuzer seligen Andenkens gehabt habe." Das war sein Jahresgehalt als Concertmeister des Fürst-Bischofs von Salzburg.

Die Schritte, welche die Hofleute thaten, die den jungen Musiker mit ihrer vorgeblichen oder wirklichen Protection beehrten, förderten aber seine Angelegenheit nicht sonderlich. Einer dieser Mäcene, der Fürst von Zeil, sagte endlich zu Mozart: „ich glaube, hier werden wir nicht viel ausrichten. Ich habe allein mit dem Kurfürsten gesprochen, und er erwiderte mir: jetzt ist es noch zu früh. Er soll gehen, nach Italien reisen, sich berühmt machen. Ich versage ihm Nichts, aber jetzt ist es noch zu früh." So wußte also Maximilian Joseph, dieser

wahrhaft aufgeklärte, patriotisch gesinnte, und, was in diesem Falle noch mehr ist, Musik verständige Fürst, Nichts von den europäischen Triumphen eines Deutschen; er forderte von diesem eine Berühmtheit, die dieser in eben jenem Italien schon längst erworben hatte, wohin man ihn, wie einen Schüler, wies; so groß waren damals die National-Vorurtheile, welche einem fremden Volke den ausschließlichen und niemals bestreitbaren Vorzug in diesem oder jenem Zweige des menschlichen Wissens einräumten. Zu den Zeiten eines Klopstock, Lessing, Herder und Goethe, Gluck, Haydn und Mozart, glaubte das aristokratische und modische Deutschland die wahre Literatur und Poesie nur in französischen Büchern finden zu können, und ein Italiener schien demselben zur Leitung einer Oper eben so nothwendig, als ein Schweizer, um seine Paläste zu bewachen. Nur konnte der Schweizer aus Franken, Schwaben oder Bayern stammen; was aber den Italiener anbelangte, der mußte durchaus aus Italien seyn.

Die Antwort des Kurfürsten schreckte aber Mozart durchaus nicht ab. Er sah nichts als einen Irrthum darin, den er leicht aufklären zu können meinte. Besaß er denn nicht die Diplome von Bologna und Verona, das Certificat des Pater Martini und die Partituren zweier Opern, über deren glänzende Erfolge die Mailänder Blätter sich ausgesprochen hatten. „Der Kurfürst kennt mich nicht," sagte er zu einem Herrn am Hofe. „Er weiß nicht, was ich kann. Er mag alle Componisten von München versammeln; er soll welche aus Italien, Frankreich, Deutschland, England und

Spanien kommen laſſen, ich ſtelle mich allen gegenüber.“ An einer andern Stelle deſſelben Briefes, aus dem Obiges entnommen iſt, ſagt er: „Ich bin hier ſehr beliebt, und würde es noch mehr ſeyn, wenn es mir gelänge, das lyriſche Theater meines Volkes ſo zu heben, wie ich die Ueberzeugung habe, es zu können.“ Dieſe Stellen ſind bemerkenswerth. Der Componiſt der Oper, die Entführung, ſpricht hier im Vorgefühle, daß er es iſt, welcher die dramatiſche Muſik ſeines Landes gründen muß; er ſpürt die Kraft in ſich, gegen alle lebenden Muſiker in die Schranken zu treten, und erklärt ſich mit eben ſo wenig Umſchweifen für den erſten Muſiker in der Welt, als wenn er zu ſagen gehabt hätte, daß er den Schnupfen habe. Sämmtliche Belege des Aufenthaltes in Italien, und was er dort Großes geleiſtet, wurden Mozart von ſeinem Vater zugeſchickt. Nachdem der Graf von Seau Einſicht davon genommen hatte, ſprach er ſein Entzücken darüber aus, daß ein Künſtler von ſo anerkanntem Talente München die Ehre widerfahren laſſen wolle, ſich daſelbſt niederzulaſſen, und als er den Bittſteller verabſchiedete, „rückte Se. Excellenz ſogar ſeine Schlafmütze.“ Einige Tage nachher wurde Mozart mitgetheilt, daß keine Stelle vacant ſey. Dieſer ſah nun endlich ein, daß, um in München Capellmeiſter zu werden, es anderer Dinge als eines von ganz Europa anerkannten Talents und vielen Freimuthes bedürfe, und ſetzte ſeine Weiterreiſe nach Augsburg fort. Sein Vater hatte ihm anempfohlen, zu dem Syndicus dieſer Stadt zu gehen, den er in früheren Zeiten kennen zu lernen Gelegenheit gehabt hatte. Ein Vetter

Mozart's, ein ehrbarer Bürger, führte in bei Herrn Langenmantel, so hieß dieser vornehme Mann, ein, oder besser gesagt, bis an die Hausthüre, und erwartete ihn auf der Treppe. „Ich ermangelte nicht," sagt Mozart, „dem Herrn Erz-Stadtpfleger gleich Anfangs die unterthänigste Empfehlung vom Papa auszurichten. Er erinnerte sich allergnädigst auf Alles, und fragte mich: „„Wie ist's dem Herrn immer gegangen?"" Ich sagte gleich darauf: „„Gott Lob und Dank, recht gut, und Ihnen, hoffe ich, wird es auch ganz gut gegangen seyn?"" Er wurde noch höflicher und sagte „Sie" und ich sagte „Euer Gnaden," wie ich es gleich von Anfang gethan hatte. — „Meine Gewohnheit ist, mit den Leuten so zu seyn, wie sie sind, so kommt man am besten hinaus." — Als die Familie Langenmantel, die trotz ihrer Schwächen doch die Musik sehr liebte, Mozart phantasiren und Alles, was ihm unter die Hände kam, vom Blatte spielen hörte, benahm sie sich außerordentlich höflich gegen ihn. Der Sohn des Hauses erbot sich, ihn selbst zu dem berühmten Clavier- und Orgelmacher Stein zu führen, an den unser Reisender ein Empfehlungsschreiben hatte. Mozart kam der Gedanke, sich unter dem Namen Trazom, Schüler des Pianisten Sigl in München, dem Herrn Stein vorstellen zu lassen. Dieser nahm den Empfehlungsbrief, welchen er ihm zugleich überreichte und wollte ihn erbrechen, um zu sehen, welchen Empfang er ihm angedeihen zu lassen habe; aber Mozart hielt ihn mit den Worten davon ab: „Was wollen Sie denn jetzt da den Brief lesen? Machen Sie dafür auf, daß wir in den Saal hinein können, ich

bin ſo begierig, Ihre Pianoforte zu ſehen.“ — „Nun, meinetwegen, es ſey, wie Sie es wollen.“ Und damit öffnete er die Thüre. Ich lief ſogleich auf eines der drei Inſtrumente zu, die in dem Zimmer waren und ſpielte. Er konnte kaum den Brief aufmachen, vor Begierde überwieſen zu ſeyn; er las nur die Unterſchrift. „O!“ rief er aus und umarmte mich und war ſehr erfreut. Mozart war mit Stein's Pianos eben ſo zufrieden, wie dieſer mit ſeinem Spiele. Die Beſchreibung, welche er davon macht, wäre ohne Intereſſe, da heut' zu Tage dieſe Inſtrumente ſich überall vorfinden, und man noch überdieß viele neue Verbeſſerungen daran angebracht hat*). Hierauf wollte Mozart auch auf der berühmten Orgel mit 43 Regiſtern ſpielen, welche Stein für die Carmeliterkirche angefertigt hatte. „Was, ein ſolcher Mann wie Sie, ein ſolcher Clavieriſt will auf einem Inſtrumente ſpielen, wo kein Douceur, keine Expreſſion, kein Piano noch Forte ſtattfindet, ſondern Alles immer gleich fortgehet?“ — „Das hat Alles nichts zu bedeuten. Die Orgel iſt doch in meinen Augen und Ohren der König aller Inſtrumente.“ — „Nun, meinetwegen.“ Wir gingen nun zuſammen in die Kirche. Ich merkte ſchon an

*) Man muß einen großen Unterſchied zwiſchen dem frühern Claviere und dem jetzigen Pianoforte machen, namentlich, wenn man beide Bezeichnungen, wie es jetzt der Fall iſt, als gleichbedeutend annimmt. Allein obſchon das Clavier als Vorläufer des Pianoforte betrachtet werden muß, ſo iſt erſteres doch eigentlich ein für ſich beſtehendes Inſtrument. Stein gab dem Fortepiano einen Grad von Vollkommenheit, welches ihm von da an allgemein den Vorzug über alle anderen Arten von Clavieren gab. D. B.

seinem Discours, daß er glaubte, ich würde nicht viel auf seiner Orgel machen; ich würde bloß völlig Claviermäßig spielen. Er erzählte mir, er hätte auch Chobert auf sein Verlangen auf die Orgel geführt, und es war mir schon bange (sagte er), denn Chobert sagte es allen Leuten, und die Kirche war ziemlich voll; denn ich glaubte halt, der Mensch wird voll Geist, Feuer und Geschwindigkeit seyn, und das nimmt sich nicht aus auf der Orgel, aber wie er anfing, war ich gleich anderer Meinung." — Ich sagte nichts als: „Was glauben Sie, Herr Stein, werde ich herumlaufen auf der Orgel!" — „Ach, Sie! das ist ganz was Anderes." Wir kamen auf den Chor, ich fing zu präludiren an, da lachte er schon; dann eine Fuge. „Das glaube ich," sagte er, „daß Sie gern Orgel spielen, wenn man so spielt."

Aus den weiteren Berichten Mozart's an seinen Vater ersehen wir, daß er einen Tag bei frommen Musikfreunden im Kloster zum heiligen Kreuze zubrachte, wie sehr er die Gastfreundschaft der guten Väter rühmte und auf's Neue sein ungemeines Talent als Improvisator bewährte. Nachdem eine Symphonie von seiner Composition von dem Orchester des Klosters ziemlich schlecht gespielt worden war, ließ sich Mozart in zwei Violinconcerten hören, wovon das eine von ihm, das andere von Vanhall war. Hierauf brachte man ein kleines Clavier. „Ich präludirte und spielte eine Sonate und Variationen von Fischer. Dann flüsterten die übrigen dem Herrn Dechanten in's Ohr, er solle mich erst orgelmäßig spielen hören. Ich sagte, er möchte mir ein

Thema geben, und da er nicht wollte, gab mir einer aus den Geistlichen eines an. Ich führte es spazieren, und mitten darin (die Fuge ging aus G **minor**) fing ich **major** an, und ganz etwas Scherzhaftes, aber im nämlichen Tempo, dann endlich wieder das Thema, aber umgekehrt; endlich fiel mir ein, ob ich das scherzhafte Wesen nicht auch zum Thema der Fuge brauchen könnte? — Ich fragte nicht lange, sondern machte es gleich, und es ging so accurat, als wenn es ihm der Dafer*) angemessen hätte. Der Herr Dechant war ganz ausser sich vor Freude. „Das ist vorbei, da nützt nichts," sagte er, „das habe ich nicht geglaubt, was ich da gehört habe! Sie sind ein ganzer Mann!" Ohne Zweifel wird der Leser die contrapunctistische Extase des guten Mönches von Herzen gern theilen; aber vielleicht gelingt es ihm nicht ganz zu begreifen, wie zwei Themas, das eine in **majore**, das andere in **minore** harmonisch vereinigt werden, und sich in einer Reihenfolge von Accorden entwickeln können. Eine genaue Auseinandersetzung würde zu vielen Raum wegnehmen, und am Ende den, welcher einer Erklärung bedarf, doch nicht völlig in's Klare setzen. Es genüge daher die Versicherung, daß die Sache möglich ist, wenn die Themas in wechselseitiger oder wenigstens nahe verwandter Weise gegeben sind, wobei noch zu beobachten ist, daß die aus ihrer Vermischung entstehende Harmonie ganz verschieden von der seyn muß, die man vereinzelt bei jedem derselben gehört hat. Aber etwas durch bloße Inspiration, gleichsam wie spielend

*) Wahrscheinlich ein Schneider.

herauszufinden, was dem scharfsinnigsten Contrapunctisten eine Arbeit einer ganzen Nacht gekostet, und den folgenden Tag Kopfschmerzen eingetragen hätte, zeugt von einer unglaublichen, übermenschlichen, wunderbaren Ueberlegenheit und freien Willenskraft. Die Gefälligkeit Mozart's gegen seine Zuhörer oder selbst auch nur gegen einen Einzelnen derselben, war, wie wir weiter unten sehen werden, unermüdlich. Es brachte Jemand eine fugirte Sonate, die sehr schwierig war. Mozart sagte: „Meine Herren, das ist zu viel, die Sonate werde ich nicht gleich so spielen können." — „Ja, das glaube ich auch," sagte der Dechant mit vielem Eifer, aus dem die wohlwollende Befürchtung sprach, sein Gast möchte seine seitherigen Leistungen dadurch in Schatten stellen, „das ist zu viel, da gibt es Keinen, dem das möglich wäre." — „Uebrigens," sagte ich, „will ich es doch probiren." Er theilt uns nicht mit, wie er es machte, sondern wir erfahren bloß, daß der Dechant, der hinter ihm stand, immerfort ausgerufen habe: „O Du Erzschuftli! O Du Spitzbube!"

Mozart gab in Augsburg ein öffentliches Concert und reis'te Ende Octobers nach Mannheim ab*).

In vieler Beziehung wiederholte sich für ihn in Mannheim dasselbe, was ihm in München begegnet war. Schmeichelhafte Aufnahme bei Hofe, glänzender Beifall, zahlreiche Protectionen, Versprechungen und geschmeidige Redensarten von Seiten des Hofintendanten, Gesuch um eine Anstellung

*) Mannheim war damals die Hauptstadt des Kurfürsten von der Pfalz. Nach Aussterben des bayer'schen Mannsstammes wurde bekanntlich Bayern mit der Pfalz vereinigt. D. B.

und Verweigerung derselben rund heraus; mit einem Worte, er hatte in dieser Komödie nichts als den Schauplatz und die handelnden Personen geändert. Der einzige Unterschied bestand darin, daß er bei Hofe etwas mehr Weihrauch zu kosten bekam. Das Andenken, welches er in dieser Hauptstadt zurückgelassen, als er vierzehn Jahre früher sie berührt hatte, lebte noch unter den Liebhabern der Musik. Man drängte sich um das kleine Wunder. Cannabich stellte ihn den Musikern der Capelle, die er dirigirte, vor. „Ich glaubte mich des Lachens nicht enthalten zu können," sagt Mozart. „Einige, die mich par renommée gekannt haben, waren sehr höflich und voll Achtung; Einige aber, die weiter nichts von mir wissen, haben mich groß angesehen, aber auch so gewiß lächerlich. Sie denken sich halt, weil ich klein und jung bin, so kann nichts Großes und Altes hinter mir stecken; sie werden es aber bald erfahren." Nachdem Mozart dem Intendanten, Grafen Saviola, einen Besuch gemacht hatte, ward es ihm vergönnt, bei Hofe zu spielen. Der Kurfürst von der Pfalz, Karl Theodor (später Kurfürst von Bayern) geruhte, ihn auf eine für jene Zeit sehr huldreiche Art mit den Worten anzureden: „Es ist jetzt glaube ich fünfzehn Jahre, daß Er nicht hier war?" — „Ja, Euer Durchlaucht, fünfzehn Jahre, daß ich nicht die Gnade gehabt habe." — „Er spielt unvergleichlich." Der Kurfürst bewies, wie sehr er in Wahrheit zufrieden war. Er hatte vier natürliche Kinder, einen Sohn und drei Töchter, welche Musik lernten. Der Intendant erhielt sogleich den Befehl, Mozart zu ihnen zu führen.

Mozart begab sich zu ihnen, kam den nächsten und die folgenden Tage wieder, so daß seine Besuche sich nach und nach in förmlichen Unterricht verwandelten. Der Kurfürst wohnte demselben bei und unterhielt sich über mancherlei Dinge mit dem neuen Lehrer. Variationen, die er für den jungen Grafen, und ein Rondo, das er der kleinen Gräfin componirte, wurden ganz entzückend gefunden. „Apropos, Sie bleiben den Winter in Mannheim?“ sagte die Gouvernante in dem Tone, welcher in dem Munde unserer Beschützer oder Vorgesetzten eine angenehme Nachricht unter der Form einer Frage errathen lassen. Mozart erwiderte, daß ihm noch nichts davon bekannt sey. — „Das wundert mich. Mir sagte es neulich der Kurfürst selbst. Apropos, sagte er, der Mozart bleibt den Winter hier.“ Voll der glänzendsten Hoffnungen eilte Mozart sogleich zu dem Grafen Saviola. Da der Kurfürst ihn zurückbehalten wollte, so konnte es gewiß nicht in der Absicht geschehen, daß er sein Geld im Gasthofe verzehre, sondern damit er den Unterricht fortsetze, den er seither aus freien Stücken ertheilt hatte. Der Intendant schätzte sich glücklich, seinen ganzen Einfluß zu Gunsten des Schützlings der Frau Gouvernante in Bewegung zu setzen. Von anderer Seite ließ man Mozart hoffen, daß er leicht den Titel und die Anstellung als Kammer-Componist erhalten könnte, da die beiden Capellmeisterstellen schon besetzt seyen. Seine Angelegenheit stand also ganz nach Wunsche. Es handelte sich jetzt nur noch um die Unterschrift des Kurfürsten, der sicher vor Begierde brannte, dieselbe unter ein Decret zu setzen, welches ihm die

Acquisition des unvergleichlichen Künstlers sichern sollte. Zuerst traten aber einige Galatage hindernd in den Weg, an denen es dem Intendanten unmöglich wurde, mit Sr. Durchlaucht zu sprechen. Nach diesen verzögerte eine Jagd zur ungelegenen Zeit den Abschluß der Sache. Die Zeit verfloß und Mozart verlor die Geduld. Ach! während er sich die Sohlen ablief, um eine seit zwei Monaten erbetene entscheidende Antwort zu erhalten, hatten seine Kunstgenossen, die zwar den Contrapunct nicht wie er verstanden, dafür aber den Hof besser kannten, die Gunst, welche sich immer mehr ihm zuzuwenden schien, zu unterminiren gewußt. Man hatte Karl Theodor's väterliche Liebe zu beunruhigen gesucht, indem man auf die ungünstigen Folgen aufmerksam machte, welche die Veränderung des Lehrers auf die Schüler stets hervorzubringen pflege. Weiter setzte man hinzu, wer ist denn dieser Mozart, dem man den seitherigen Lehrer, der ein alter erprobter Diener ist, opfern will? Ein kleiner Abenteurer, ein Charlatan, mit zwölf Gulden Gehalt, den der Erzbischof von Salzburg aus seinem Dienste gejagt hat, weil er nichts kann, und den er hätte nach Neapel schicken sollen, um in dem Conservatorium daselbst die Musik zu erlernen*). Und ein solches Subject sollte Kammer-Componist an einem kurfürstlichen Hofe werden! Er sollte, was er selbst nicht versteht, die Kinder Sr. Durchlaucht lehren! Diese und ähnliche Redensar-

*) Worte des Erzbischofs selbst, die L. Mozart dem Pater Martini in einem Briefe mittheilte.

ten erreichten vollkommen den Zweck, den man beabsichtigte. Mozart bemerkte, daß der Graf Saviola ihm auszuweichen anfing; er verlangte daher kategorisch eine Antwort. Der Graf zuckte die Achseln. „Was, noch keine Antwort?“ — Bitte um Vergebung, aber leider Nichts.“ — „Eh bien, das hätte mir der Kurfürst eher sagen können. Uebrigens bitte ich Sie, Herr Graf, im Namen meiner bei'm Kurfürsten zu bedanken, für die zwar späte, doch gnädige Nachricht.“

Unter denen, welche den Boden des Hofes unter den Schritten des jungen Mannes zu unterminiren gesucht hatten, scheint der Abt Vogler, Vice-Capellmeister in Mannheim, der thätigste und gehässigste gewesen zu seyn. L. Mozart spricht dieß wenigstens in einem seiner Briefe ganz bestimmt aus. Weil aber diese Behauptung sich durchaus durch keine Thatsache erweisen läßt, so konnte sie auch wohl nur auf einer Vermuthung beruhen; aber eine Thatsache steht fest, nämlich der tiefliegende Widerwille Mozart's gegen eben diesen Abt Vogler. Er traf in Mannheim häufig mit ihm zusammen und beurtheilte ihn sowohl hinsichtlich seines Spieles, sowie als Compositeur, Theoretiker und Mensch mit gleicher Strenge. Wir müssen uns etwas dabei verweilen, und zwar aus zwei Gründen. Erstens genießt der Abt Vogler in der musikalisch gebildeten Welt ein dreifaches Renommée, in seiner Eigenschaft als Componist, Theoretiker und ausgezeichneter Orgelspieler, während Mozart ihm in jeder Beziehung förmlich Alles abspricht. Der andere, aber viel wichtigere Grund ist der, daß, wenn es einen Menschen

auf der Welt gab, der die Muſiker, geſtorbene ſowohl wie lebende, mit höchſter Unparteilichkeit und einer Einſicht, die unveränderlich über den Ideen und Vorurtheilen ſeiner Zeit ſtand, beurtheilte, dieſer Menſch Mozart war, wie wir an ſeinem Orte ſehen werden. Wir ſtoßen alſo hier auf einen Widerſpruch, oder wenigſtens auf eine ſcheinbare Ungerechtigkeit, zu welcher ihn perſönliche Gründe verleiteten und der er ſich dennoch ein Mal in ſeinem Leben ſchuldig gemacht hätte. Und doch täuſchte ſich Mozart in Vogler nicht, auch war er eben ſo wenig ungerecht gegen ihn. Hören wir ihn ſelbſt, was er von ihm ſagt: „Der Vice-Capellmeiſter Vogler iſt ein muſikaliſcher Spaßmacher, ein Menſch, der ſich recht viel einbildet und nichts kann. Das ganze Orcheſter mag ihn nicht. Seine Hiſtorie iſt kurz die. Er kam miſerabel nach Mannheim, producirte ſich auf dem Claviere und machte ein Ballet. Man hatte Mitleiden, und der Kurfürſt ſchickte ihn nach Italien. Als der Kurfürſt nach Bologna kam, fragte er den Pater Valotti wegen dem Vogler. „O! Altezza, questo é un gran uomo u. ſ. w.“ (O Durchlaucht, dieß iſt ein großer Mann u. ſ. w.) Er fragte auch den Pater Martini: „Altezza é buono, ma poco a poco quando sera un poco piu vecchio, più sodo si farà, si farà. Mo bisogna che si lengi molto.“ (Durchlaucht, er iſt gut, aber nach und nach, wenn er erſt noch ein wenig älter geworden ſeyn wird. Er muß ſich aber tüchtig abſchleifen.) Als Vogler zurückkam, wurde er geiſtlich und gleich Hofcaplan. Er producirte ein Miſerere, welches, wie mir Jedermann ſagt, nicht zu hören iſt, denn es gehe Alles

falsch. Er hörte, daß man es nicht viel lobte, und ging also zum Kurfürsten und beklagte sich, daß das Orchester ihm zum Fleiß und Trotz schlecht spielte; mit einem Worte, er wußte es so gut herum zu drehen (spielte auch so kleine ihm nutzbare Schlechtigkeiten mit Weibern), daß er Vice-Capellmeister geworden ist. Er ist ein Narr, der sich einbildet, daß nichts Besseres und Vollkommeneres sey, als er. Sein Buch dient mehr zum Rechnen, als zum Componiren lernen. Er sagt, er mache in drei Wochen einen Compositeur, und in sechs Monaten einen Sänger. Man hat es aber noch nicht gesehen. Er verachtet die größten Meister; gegen mich selbst hat er den Bach verachtet! Ich habe geglaubt, ich müßte ihn bei'm Schopfe nehmen; ich that aber, als wenn ich es nicht gehört hätte, sagte nichts und ging weg." Mit folgenden Worten spricht sich Mozart über eine Messe Vogler's aus: „So Etwas habe ich mein Lebetag nicht gehört, denn es stimmt oft gar nicht. Er geht in die Töne, daß man glaubt, er wolle einen bei den Haaren hineinreißen, aber nicht, daß es der Mühe werth wäre, etwa auf eine besondere Art, nein, sondern ganz plump. Von der Ausführung der Ideen will ich gar nichts sagen. Denn jetzt höre ich einen Gedanken, der nicht übel ist, — ja, er bleibt gewiß nicht lange nicht übel — sondern er wird bald — schön? — Gott behüte! — übel und sehr übel, und das auf zwei oder dreierlei Manieren, nämlich, daß kaum dieser Gedanke angefangen, kommt gleich etwas Anderes und verdirbt ihn, oder er schließt den Gedanken nicht so natürlich, daß er gut bleiben könnte, oder er steht nicht am rechten

Orte, oder er ist endlich durch den Satz der Instrumente verdorben.“ Nicht weniger streng als seine Composition beurtheilt Mozart sein Orgelspiel. „Er ist, so zu sagen, nichts als ein Hexenmeister; denn sobald er etwas majestätisch spielen will, so verfällt er in's Trockene, und man ist ordentlich froh, daß ihm die Zeit gleich lang wird und es mithin nicht lange dauert; allein was folgt hernach! — Ein unverständliches Gewäsch. Ich habe ihm von ferne zugehört. Hernach fing er eine Fuge an, wo sechs Noten auf einen Ton waren und Presto *). Da ging ich hinauf zu ihm, denn ich will ihm in der That lieber zusehen, als zuhören.“ Der Abt Vogler hatte Mozart mehrmals eingeladen, ihn zu besuchen. Da dieser aber nie kam, so entschloß sich der Capellmeister, ihm den ersten Besuch zu machen, so viel lag ihm daran, die Stärke des jungen Mannes auf dem Claviere kennen zu lernen; namentlich aber auch zugleich, um ihm die seinige zu zeigen. Er spielte ein Concert Mozart's vom Blatte. „Das erste Stück ging Presto; das zweite Allegro und das Rondo wahrlich Prestissimo. Den Baß spielte er meistens anders als er stand, und bisweilen machte er eine ganz andere Harmonie und auch Melodie. So ein Prima vista spielen, und — — ist bei mir einerlei. Die Zuhörer (ich meine Diejenigen, die würdig sind, so genannt zu werden) können nichts sagen, als daß sie Musik und Clavier spielen — gesehen haben. Sie hören, denken

*) Auf der Orgel! Das konnte wohl einen Zuhörer wie Mozart vertreiben.

und — empfinden so wenig dabei — als er. Sie können sich leicht vorstellen, daß es nicht zum Ausstehen war, weil ich nicht umhin konnte, ihm zu sagen: „Viel zu geschwind.“ Uebrigens ist es auch viel leichter, eine Sache geschwind, als langsam zu spielen *). Man kann in Passagen etliche Noten im Stiche lassen, ohne daß es Jemand merkt; ist es aber schön? Man kann in der Geschwindigkeit mit der rechten und linken Hand verändern, ohne daß es Jemand sieht und hört; ist es aber schön? — Und in was besteht die Kunst, Prima vista zu lesen? In diesem: das Stück im rechten Tempo, wie es seyn soll, zu spielen, alle Noten, Vorschläge ꝛc. mit der gehörigen Expression und Gusto, wie es steht, auszudrücken, so daß man glaubt, Derjenige hätte es selbst componirt, der es spielt. Seine Applicatur ist auch miserabel. Er spielt alle Läufe herab mit der rechten Hand, mit dem ersten Finger und Daumen.“

Vor Allem springt in die Augen, daß sämmtliche Kritiken Mozart's, so weit sie das Spiel Vogler's betreffen, genügend mit Gründen belegt sind, und daß sie sich auf ein Hervorheben anstößiger, und jedem Musiker auffallender Fehler gründen; und diese Kritiken schreibt er seinem Vater, also an den Mann, den er am wenigsten täuschen wollte und den er auch nur sehr schwer hätte täuschen können. Ohne aber Mozart die innere Ueberzeugung seiner Urtheile bestreiten zu wollen, könnte man vielleicht einwenden, daß er sie hier mit einiger Härte ausgesprochen habe.

*) Das heißt im entsprechenden Tempo.

Allein er verstand es eben so wenig, die Wahrheit zurückzuhalten als sie zu versüßen. Dieß war stets sein größter Fehler und sein größtes Unglück. Da er immer die Sprache des Mannes redete, der stets Recht hatte, so darf man sich nicht wundern, daß es ihm in der Welt nicht besser erging als diesem. Es fragt sich nun aber, ob sich diese Sprache hinsichtlich Vogler's als Theoretiker und Componist keine Blöße gegeben hat? Ehe wir diesen Punct untersuchen, müssen wir uns über die Zeit verständigen, in der diese Urtheile gefällt wurden. Im Jahre 1777 war der Abt Vogler noch nicht der Mann, welcher er später wurde; erst nach Mozart's Tode, der sieben Jahre jünger wie er war, erlangte er in Deutschland seinen Ruf. Damals kannte man noch nichts von ihm, als seine ersten Compositionen und sein Buch. Ueberdieß liegt, so viel ich glaube, das, was Vogler in der Geschichte der Musik auszeichnete, nicht sowohl in seinem überlegenen Genie als Künstler, sondern in dem Zusammentreffen mehrerer, dem Musiker unentbehrlicher Talente, die diesen originellen und forschenden Geist besonders heben; ein speculativer Kopf und eine Masse verschiedenartiger Kenntnisse, von denen einige nicht gerade in das Gebiet der Musik gehörten, aber doch als Hilfswissenschaften sich an diese knüpften. Wenn er wirklich Genie hatte, so war es für die Musik und die Mechanik, was sein System der Vereinfachung der Orgel und das schöne, Orchestrion genannte, Instrument beweisen, das von ihm erfunden wurde. Es konnte also Mozart zu einer Zeit, in der man von all' diesem noch nichts oder wenig wußte, diesen

Mann nur nach seinen damaligen Leistungen beurtheilen. Mozart war Musiker in des Wortes weitester Bedeutung, aber er war auch nichts als dieses. Er hatte es mit dem Componisten, dem ausübenden Künstler und dem Verfasser einer musikalischen Theorie zu thun; als letzterer fiel er noch viel weniger in seine Competenz, als in den beiden ersteren Beziehungen. Unser Heros verachtete alle Theorie, und vielleicht, wenn man die prüft, die zu seiner Zeit Geltung hatte, mag man seine Geringschätzung ziemlich gerechtfertigt finden. Angenommen, dieß verhalte sich so, so dürfen wir glauben, daß der Abt Vogler später Fortschritte in der Composition machte; wir dürfen auch annehmen, daß er sich auf der Orgel mehr mäßigte und die Claviermusik auf eine, die Eigenliebe des Componisteurs weniger verletzende Art vortrug. Es ist also sehr wahrscheinlich, daß Mozart später sein Urtheil gemildert hätte; aber hätte er schwarz in weiß verwandelt? Daran zweifle ich sehr und zwar aus folgenden Gründen. Wenn man die biographischen Notizen und die Zeugnisse der Schüler Voglex's zu Rathe zieht, unter welche namentlich Gottfried Weber gehört, so findet man, daß die Originalität des gelehrten Abtes bis zur Bizarrerie ging, und daß seine Entwürfe leicht an das Paradoxe streiften. Sehr oft aber, und das ist das Schlimmste, verbergen Bizarrerie und Paradoxen bei ihm nichts als reinen Charlatanism' und zwar ziemlich schlecht. So kündigte er, zum Beispiel, um eine sogenannte Anwendung seiner Theorie der nachahmenden Musik zu machen, auf den Programmen seiner Concerte, ein Seegefecht, den Fall der Mauern von Jericho, das Aus-

ſtampfen des Reiſes in Afrika, und andere Ton-Malereien dieſer Art an, deren Aehnlichkeit das Publicum, ohne die Ankündigungen mit großen Buchſtaben, nie errathen hätte. Vogler beſaß auch die Sucht, die Muſik der Alten wieder aufleben zu machen. Er wußte davon ſo viel, als wir Alle, das heißt wenig oder gar nichts. Gleichviel, er kündigte der Kunſtwelt ſeine Abſicht an, die Vortrefflichkeit dieſer Muſik zu beweiſen. Wie benahm er ſich aber dabei? Er ſuchte einige Choralmelodieen aus, die im alten Kirchenſtyl geſchrieben waren, den man den griechiſchen zu nennen beliebt hat, und weil die Steifheit und auſſerordentliche Armuth dieſer Melodieen, welche aus Tonleitern zuſammengefügt ſind, welchen alle ſyſtematiſche Verbindung und Grundlage fehlt, ſich den üblichen Ausweichungen nicht fügten, ſo mußte man, um ſie anderen Theilen anzupaſſen, zu einer ganz eigenthümlichen Combination von Accorden und den ungewöhnlichſten Uebergängen ſeine Zuflucht nehmen; man mußte ſogar etwas finden, was man noch gar nicht verſucht hatte. Leute vom Fache wiſſen nun wohl, daß mit ſolchen Mitteln es keine Melodie gibt, mag ſie auch noch ſo abgeſchmackt ſeyn, aus der man mit Hilfe des Genies nicht etwas Schönes, ja ſogar etwas ſehr Schönes machen kann. Was wäre z. B. die Partie des Geiſtes im Don Juan, wenn man ihr die Begleitung nähme. Man würde durchaus keinen muſikaliſchen Sinn darin finden. Auf dieſe Weiſe brachte der Abt Vogler, vermittelſt einer gelehrten und ausgeſuchten Harmonie, den Effect hervor, welchen die Melodieen des Chorals an und für ſich nicht haben konnten; wogegen die ſo

eingekleideten eben so überraschend als majestätisch klangen. Vogler aber sprach: Sehen Sie, meine Herren, das war die griechische Musik; die Getäuschten erstaunten über die unvergleichliche Schönheit derselben, und die Kritiker nahmen Veranlassung, über die moderne Musik zu schreien, die in ihrer Armuth nichts aufzuweisen habe, als die fortwährenden Uebergänge zweier Tonarten in einander, von Dur in Moll, während die Alten, die weder das eine noch das andere gehabt, auf jede Tonleiter ein anderes tonisches System gebaut hätten, wovon jedes in das authentische und feierliche Gebiet getheilt gewesen, und daß sie endlich außer der diatonischen und chromatischen Tonart, das wunderbare Geheimniß der enharmonischen*) Tonart besessen haben, die seitdem unseren plumpen Ohren unzugänglich geworden sey, weil sie durch Vierteltöne fortschreitet! Die Mystification ist zu belustigend, so daß man Vogler zu verzeihen geneigt ist, in dieser Hinsicht ein Taschenspieler gewesen zu seyn. Mystification ist aber der bezeichnende Ausdruck. Vogler wußte besser als Jemand, daß ein undurchdringliches Dunkel über der Musik der Alten ruht; es konnte ihm eben so wenig unbekannt seyn, daß unter dem Chaos von Ungewißheit und unerklärlichen Widersprüchen, die unser ganzes Wissen hinsichtlich der antiken Musik ausmachen, eine Thatsache fest steht, nämlich, daß die Griechen die Harmonie gar nie gekannt haben. Um uns also Geschmack an diesen sogenannten griechischen Melodieen beizubringen, zwingt er sie in die Regeln des vielstimmigen Gesanges hinein, bereichert sie mit den raffinirtesten Zugaben der modernen Kunst,

welche die Alten entfernt nicht kannten, weil es scheint, daß sie nur Unisono und in der Octave gesungen haben.

Dieser Hang zum Charlatanism' mag sich bei Vogler in seiner Jugend, namentlich so lange seine wirklichen Ansprüche auf die Achtung der musikalischen und gelehrten Welt noch nicht so anerkannt waren wie später, noch weit bemerklicher gemacht haben. Man sieht ihn daher nach Effecten haschen, die den wahren Grundsätzen zuwiderlaufen und die nur Unwissende blenden können. Als Kirchencomponist bringt er Alles bunt durcheinander vor, und wirft seine Ideen, eine nach der andern hin, ohne sie zu entwickeln. Als Organist verzerrt er durch einen übertriebenen Vortrag das erhabenste und feierlichste Instrument. Als Dolmetscher der Gedanken Anderer, verändert er sie willkürlich, verwechselt und verwirrt sie, durch übertriebene Schnelligkeit, und zwar unter den Augen des Componisten, den er im juridischen Sinn des Wortes executirt. Als Lehrer der Composition stellt er allgemeine Regeln auf, welche das Componiren unmöglich machen. Ist das nicht genug, um den Widerwillen Mozart's zu rechtfertigen, den ihm Vogler einflößte; ihm, dem Feinde alles Charlatanism', unter welcher Gestalt er sich zeigte. Mozart errieth den Charlatanism' aus Instinct, er verachtete ihn bis an sein Ende; ja seine Verachtung für jede Art von Berechnung, die sich auf die Unwissenheit der Zuhörer gründete, so wie für jedes Hervorbringen eines Effects, den ein strenger Geschmack nicht hatte gelten lassen, ging so weit, daß er selbst sein eigenes Wohlergehen und seine Popularität lieber zum Opfer

zu bringen im Stande war, als daß er sein Interesse über seine musikalische Ueberzeugung hätte Herr werden lassen. Ein Mensch, der Bach*) zu verachten sich anstellte, und der sich rühmte, in drei Wochen einen Compositeur zu bilden, konnte kein Mann nach Mozart's Herzen seyn. Er mußte seinen Antipoden in ihm erblicken. „Vogler ist ein musikalischer Spaßmacher," sagte er in seiner etwas derben Sprache und dieses Wort drückt auf die kräftigste Art den feindlichen Gegensatz, die gänzliche Unverträglichkeit der beiden Naturen aus.

Neuntes Capitel.

1778.

Von dem Kurfürsten abgewiesen, blieb Mozart nichts übrig als seine Reise weiter fortzusetzen. Seine Freunde machten ihn auf die Jahreszeit aufmerksam (man befand sich mitten im Winter), was ihn aber wahrscheinlicher Weise nicht zurückgehalten hätte, wenn man nicht gewichtigere Gründe, als das schlechte Wetter und die verdorbenen Wege in die Wagschale gelegt hätte. Cannabich versprach ihm Schüler und zwar recht viele zu verschaffen; ein Anderer

*) Dieser Bach ist Johann Christian, der vierte unter den berühmt gewordenen Söhnen Johann Sebastian Bach's. Seine Instrumentalmusik, die damals in Ansehen stand, weil sie leicht auszuführen war, ist nun vergessen. — Holmes's Leben Mozart's. D. B.

bot ihm freien Tisch, ein Dritter Wohnung an; ein reicher Holländer endlich, der ein großer Musikfreund war, bot ihm 200 Gulden für drei kurze und leichte Clavier-Concerte und zwei Compositionen für die Flöte an. Auch suchte man ihn zu veranlassen, einige Duette für Clavier und Flöte zu schreiben, die auf Subscription herausgegeben werden sollten. Das gab Arbeit für wenigstens zwei Monate, und da die Anerbietungen ihm annehmbar zu seyn schienen, so entschloß er sich zu bleiben. Kurze Zeit nachher machte er einen Ausflug nach Kirchheim-Boland, wo die Princessin von Weilburg-Oranien wohnte, deren Vorliebe für die Musik allgemein bekannt war. Er brachte acht Tage daselbst zu, die, wie man sich leicht vorstellen kann, in voller Thätigkeit verflossen. Aber trotz der angenehmen Verbindungen, die er in Mannheim angeknüpft hatte, und trotz noch viel anziehenderer Gründe, die ihn hätten zurückhalten können, drängte es ihn doch nach Paris. „Ich bin Compositeur," schreibt er seinem Vater, „und bin zum Capellmeister geboren, und kann mein Talent im Componiren, welches mir der gütige Gott so reichlich gegeben hat (ich darf ohne Hochmuth so sagen, denn ich fühle es nun mehr als jemals), nicht so vergraben, und das würde durch die vielen Scholaren der Fall werden. — Das Opernschreiben steckt mir stark im Kopfe, französisch lieber, als deutsch, und italienisch lieber, als französisch und deutsch. Bei'm Wendling*) sind sie Alle der Meinung, daß meine Composition ausserordentlich in Paris

*) Orchester-Director in Mannheim.

gefallen würde, denn ich kann so ziemlich, wie Sie wissen, alle Arten und jeden Styl von Compositionen annehmen und nachahmen."

Mozart's Hoffnungen schienen sich in der That gleich bei seiner Ankunft in der großen Stadt verwirklichen zu wollen. Die Frau Fortuna, die in Deutschland vor ihm auf der Heerstraße hergeflohen war, schien ihn an den Thoren von Paris zu erwarten. Ein Gesicht von guter Vorbedeutung, das eines bewährten Freundes, war eines der ersten, das ihm aufstieß, als er den Ort wieder betrat, in welchem seine ruhmvolle Kindheit so viele Lorbeern geerntet hatte. Grimm, dessen sociale Stellung seit einiger Zeit sich bedeutend geändert hatte, war gegen seinen alten Bekannten immer der Gleiche geblieben. Der Schriftsteller, der nun Gesandter, und der Bürgerliche, der baronisirt worden war, liebte Mozart noch immer. Sein Einfluß und seine Verbindungen in der großen, so wie in der musikalischen Welt, wurden von Neuem für den jungen Musiker geltend gemacht. Mozart wurde der Tischgenosse von Madame d'Epinay, von Noverre und Le Gros, der nicht weniger berühmt als die beiden Ersteren, aber für Mozart eine ungleich wichtigere Person war, weil er Director des Concert spirituel war. Die Gelegenheiten, bei denen man seiner bedürfen zu können glaubte, waren zahlreich, und sie blieben auch nicht lange aus. Capellmeister Holzbauer in Mannheim hatte vor Kurzem ein Miserere von seiner Composition dem Concert spirituel zugeschickt, damit es in der Charwoche aufgeführt würde. Der Componist hatte seine Musik dem

Personale in Mannheim angepaßt, wo die Choristen schlecht und in kleiner Anzahl vorhanden waren, in Paris waren sie dagegen zahlreich und vortrefflich. Le Gros forderte aus diesem Grunde Mozart auf, andere Chöre zu componiren, die mehr im Verhältnisse zu den Mitteln stünden, über die das Concert spirituel zu verfügen hatte. Der Auftrag war sehr ehrenvoll, aber es waren nur noch einige Tage bis zur Charwoche; das Miserere mußte von Anfang bis zu Ende überarbeitet werden, und zu aller Unbequemlichkeit mußte die Arbeit nicht zu Hause, sondern im Cabinet des Directors vollführt werden. Der Grund, warum, ist in der Correspondenz nicht angegeben. Mozart, der keine Hinderniſſe kannte, noch ernstlich in Verlegenheit gerieth, wenn es sich um's Componiren handelte, mochten auch die Bedingungen beschaffen seyn wie sie wollten, wurde noch vor der gegebenen Zeit fertig.

„Ich sage, daß ich recht froh bin," schrieb er seinem Vater, „daß ich mit dieser Schreiberei fertig bin; denn wenn man nicht zu Hause schreiben kann, und noch dazu preſſirt wird, so ist es verflucht." Man zeigte diese Chöre Gossec, der die Composition bewundernswürdig fand. „Gossec ist ein sehr guter Freund und ein sehr trockener Mann;" und, hätte Mozart hinzusetzen dürfen, der Mann in Frankreich, welcher ihn am besten zu würdigen verstand. Beurtheiler, wie er, waren in Paris selten. Sobald das Miserere in Ordnung war, bestellte man bei Mozart eine concertirende Symphonie für vier Künstler des Concert spirituel: Wendling (Flöte), Ramm (Oboe), Punto

(Waldhorn) und Ritter (Fagot); Noverre nahm es über ſich, ihm mit Hilfe eines Dritten, dem er den Plan und die Ideen mittheilte, einen Operntext zu verſchaffen. Dieſer hatte bereits den ganzen erſten Act fertig und war nur noch nicht im Reinen, wie man die Oper benennen ſollte. Mozart meinte, daß ſie Alexander und Roxane heißen würde. Der Brief, in welchem er dieſe wichtigen Neuigkeiten nach Hauſe mittheilt, ſchließt folgendermaßen: „Baron Grimm und ich laſſen oft unſern muſikaliſchen Zorn über die hieſige Muſik aus, NB. unter uns; denn im Publico heißt es: Bravo, Braviſſimo, und da klatſcht man, daß einem die Finger brennen. — Was mich am meiſten bei der Sache ärgert, iſt, daß die Herren Franzoſen ihren Goût nur in ſo weit verbeſſert haben, daß ſie nun das Gute auch hören können. Daß ſie aber einſähen, daß ihre Muſik ſchlecht ſey — ei bei Leibe! — Und das Singen! — olmé! — Wenn nur keine Franzöſin italieniſche Arien ſänge, ich würde ihre franzöſiſche Plärrerei noch verzeihen, aber gute Muſik zu verderben, das iſt nicht auszuſtehen!“ Auf dieſes erwiderte der Vater Mozart gleich einem Orakel: „Daß die Franzoſen ihren Guſto noch nicht ganz geändert haben, höre ich nicht gern: allein, glaube mir, es wird doch nach und nach geſchehen, denn es iſt keine kleine Sache, eine ganze Nation umzuſchmelzen. Es iſt ſchon genug, daß ſie das Gute auch hören können, ſie werden nach und nach auch den Unterſchied merken.“ Heut' zu Tage kennen ſie ihn; aber weder Vater noch Sohn war es vorbehalten, Zeugen

des großen und wunderbaren Ereignisses ihrer musikalischen Umwandlung zu seyn.

Grimm wollte Mozart der Princessin von Bourbon in's Gedächtniß zurückrufen, die ihn als Kind gekannt hatte. Er übergab ihm zu diesem Behufe ein Empfehlungsschreiben an die Herzogin von Chabot, eine der Damen der Princessin. Der Brief wurde übergeben und Mozart auf acht Tage später beschieden. Am bezeichneten Tage fand er sich ein. Es scheint sehr kalt gewesen zu seyn, denn er schreibt darüber: „Ich mußte eine halbe Stunde in einem eiskalten, ungeheizten und ohne Kamin versehenen großen Zimmer warten. Endlich kam die D. Chabot mit größter Höflichkeit, und bat mich, mit dem Clavier vorlieb zu nehmen, indem keines von den ihrigen zugerichtet sey, ich möchte es versuchen. Ich sagte, ich wollte von Herzen gern Etwas spielen, aber jetzt sey es unmöglich, indem ich meine Finger nicht empfinde vor Kälte, und bat sie, sie möchte mich doch wenigstens in ein Zimmer, wo ein Kamin mit Feuer sey, führen lassen. „O oui, Monsieur, vous avez raison.“ Das war die ganze Antwort. Dann setzte sie sich nieder und fing an eine ganze Stunde zu zeichnen en compagnie anderer Herren, die alle in einem Cirkel um einen großen Tisch herumsaßen. Da hatte ich die Ehre, eine ganze Stunde zu warten. Fenster und Thüren waren offen, ich war nicht allein in Händen, sondern im ganzen Leibe und Füßen kalt, und der Kopf fing mir auch gleich an weh zu thun. Da war also altum silentium, und wußte nicht, was ich so lange vor Kälte, Kopfweh und Langerweile anfangen sollte. Oft

dachte ich mir, wenn's mir nicht um Mr. Grimm wäre, so ging ich den Augenblick wieder weg. Endlich, um kurz zu seyn, spielte ich auf dem elenden miserabeln Pianoforte. Was aber das Aergste war, daß die Madame und alle die Herren ihr Zeichnen keinen Augenblick unterließen, sondern immer fortmachten, und ich also für die Sessel und Tisch und Mauern spielen mußte. Bei diesen so übel bewandten Umständen verging mir die Geduld — ich fing also die Fischer'schen Variationen an, spielte die Hälfte und stand auf — da waren eine Menge Eloges. Ich aber sagte, was zu sagen ist, nämlich daß ich mir mit diesem Clavier keine Ehre machen könnte, und mir sehr lieb sey, einen andern Tag zu wählen, wo ein besseres Clavier da wäre. Sie gab aber nicht nach, ich mußte noch eine halbe Stunde warten, bis ihr Herr kam. Der aber setzte sich zu mir und hörte mit aller Aufmerksamkeit zu, und ich — ich vergaß darüber alle Kälte, Kopfweh, und spielte ungeachtet dem elenden Clavier so — wie ich spiele, wenn ich guter Laune bin."

Mir scheint die naive Art des Berichtes unter mehr als einem Gesichtspuncte ein helles Schlaglicht auf den Charakter Mozart's zu werfen. Noch nie war ihm wahrscheinlich eine solche Aufnahme zu Theil geworden. Man läßt ihn wie einen Lakaien warten, sagt ihm kein Wort über die Veranlassung seines Besuches, sondern deutet nur mit dem Finger nach einem Meubel im Zimmer, das ein Clavier vorstellt. Man schien ihm damit andeuten zu wollen: Sie verstehen doch Nichts als dieß; gehen Sie dorthin, während wir uns mit anderen

Dingen beſchäftigen wollen. Er beklagt ſich über die Kälte; man verlacht ihn und läßt ihn ſich erkälten. Und zu was für einer Zeit nahm ſich Frau v. Chabot heraus, einen berühmten Künſtler auf ſolche Art zu behandeln? zu einer Zeit, in welcher der Adel in Frankreich ſtolz darauf war, ſich Gelehrten und Künſtlern beizugeſellen, deren Ruhm er thörichter Weiſe theilen wollte, und die lächerlichen Anſprüche machte, dieſen durch ein vierzeiliges Verschen, ein Paſtellbildchen oder ein Liedchen ſich anzueignen. Man denke ſich einen franzöſiſchen Muſiker von Ruf an Mozart's Stelle, und ſtelle ſich die in höflicher Form vorgebrachten epigrammatiſchen Redensarten, die ehrerbietigen Sarkasmen vor, mit denen die Frau Herzogin ihre Unverſchämtheit hätte abbüßen müſſen. Ein anderer deutſcher Muſiker hätte ihr ſeine Meinung weniger höflich geſagt, oder hätte ihr, ohne ein Wort zu verlieren, den Rücken gekehrt. Und Mozart, der unter allen Menſchen das geringſte Talent zum Hofmanne beſaß, Mozart, der eine ſo hohe Meinung von der Würde der Kunſt und ein ſo lebhaftes Gefühl von ſeiner perſönlichen Würde hatte, was thut er, als er ſich wie einen muſikaliſchen Automaten behandelt ſieht? Er wartet eine Stunde lang geduldig. Was verhinderte ihn wegzugehen, oder eines jener ſchneidenden Worte hören zu laſſen, die er ſelbſt Souverainen nicht ſchenkte, wenn er glaubte, daß ſie es verdient hätten? Befürchtete er, der Herzogin zu mißfallen; war ihm bange, der Audienz und des Geſchenkes der Princeſſin von Bourbon verluſtig zu gehen? Nein, Mozart ſchluckt die Beleidigung hinunter, weil er ſeinen Freund Grimm zu

betrüben oder zu compromittiren fürchtet. Einen jener Gründe vorzuſchützen, die Niemanden fehlen, wenn man eine Geſellſchaft verlaſſen will, die einem mißfällt, ein ſo einfaches Mittel, die Rückſichten, die man der Freundſchaft ſchuldet, mit den Pflichten gegen ſich ſelbſt in Einklang zu bringen, kam entfernt nicht in ſeinen Sinn. Jede Art von Lüge, ſelbſt wenn ſie unter dem verführeriſchen Gewande einer unſchuldigen Liſt ſich ihm aufdrängte, und wenn das Verbergen der Wahrheit faſt unumgänglich nothwendig wird, verſchmähte ſeine reine Seele. Der Ausgang dieſes Abenteuers iſt aber noch charakteriſtiſcher. Man weiß, was in der Regel die Eigenliebe eines Künſtlers zu bedeuten hat, die Herren Künſtler ſind an dieſer Stelle ſo leicht verwundbar, daß ein abgemeſſenes Lob, ein Compliment ohne Uebertreibung, eine Vergleichung, die man für ſchmeichelhaft für ſie hält, ſie zuweilen wie eine offenbare Beleidigung verletzen können. Sie beſitzen namentlich für Leute ein ſehr getreues Gedächtniß, die ihnen nicht mit der Aufmerkſamkeit zugehört haben, wie ſie ſie erwarteten. Es iſt ſehr ſchwer, oft unmöglich, dieſes Verſehen bei ihnen wieder gut zu machen. Hier haben wir nun einen Künſtler, der in der guten Meinung von ſich keinem andern ſeiner Genoſſen nachſteht, indem er ſich für einen Menſchen ohne ſeinesgleichen hält, und nur darin ſich unterſcheidet, daß er ſich über dieſen Punct weniger täuſcht, als viele Andere. Dieſer Künſtler wird auf alle Arten grauſam gedemüthigt, und zu dem moraliſchen Dulden, dem er ſich unterwerfen muß, geſellt ſich noch phyſiſches Unbehagen. Gewiß hatte er alle Urſache zu grollen; aber da

kommt Jemand, der Vergnügen daran zu finden scheint, den Künstler zu hören, und der Künstler vergißt sein Unbehagen, ja selbst die Beleidigungen, die ihm seit zwei Stunden zu Theil werden, und setzt sich zum Spiele an einem schlechten Spinet nieder und spielt, wie wenn er es that, wenn er in bester Laune war. Erkennt man darin nicht ein Kind vom glücklichsten Naturell, das ungerecht gezüchtigt, zwischen seine Thränen hindurch, dem nächsten besten Vorübergehenden zulächelt, der es liebkos't. Hiebei muß ich bemerken, daß das Vergnügen, seine Zuhörer zu fesseln, bei Mozart weit mehr eine Sache des Gefühles, als der Eigenliebe war. Es war dieß, wie wir an anderer Stelle sehen werden, eine Folge von seiner Leidenschaft für die Musik, die ihm selbst mehr Genuß machte, wenn er Anderen welchen verschaffte. Er sagt in demselben Briefe auch: „Geben Sie mir das beste Clavier von Europa, jedoch Leute von Zuhörern, die nichts verstehen oder doch nichts verstehen wollen, und die mit mir nicht empfinden, was ich spiele, so werde ich alle Freude verlieren."

Unter allen jungen Reisenden, welche Neugierde oder Geschäfte je nach Paris führten, gibt es vielleicht keinen, den die Freuden dieses Ortes schneller und mehr anekelten, als Mozart. Die Pariser Sitten sagten seiner deutschen Geradheit nicht zu; er fand die Franzosen weit weniger liebenswürdig, als sie es vor fünfzehn Jahren waren; ihr Nationalcharakter schien ihm voller Fehler, die, als in einer Hauptbeschwerde gegen sie zusammenlaufend, sich in dem kurzen Satze aussprechen ließen: daß die Franzosen die Musik nicht verstünden. Es gab Alles in Paris,

außer einer Oper, in der gesungen wurde und einem Publicum, das keine Ohren von Horn hatte; für Mozart gab es also nichts. Häufige und energische Klagen verrathen die Unbehaglichkeit, die er fühlte. So schreibt er unter Anderm: „Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz, zu empfinden, und nur ein wenig Etwas von der Musik verstünden und Gusto hätten, so würde ich von Herzen zu allen diesen Sachen lachen, aber so bin ich unter lauter Vieher und Bestien (was die Musik anbelangt). Wie kann es aber anders seyn? Sie sind ja in allen ihren Handlungen, Leidenschaften und Passionen auch nicht anders — es gibt ja keinen Ort in der Welt, wie Paris. Sie dürfen nicht glauben, daß ich ausschweife, wenn ich von der hiesigen Musik so rede. Wenden Sie sich, an wen Sie wollen — nur an keinen geborenen Franzosen — so wird man Ihnen (wenn es Jemand ist, an den man sich wenden kann), das Nämliche sagen. Nun bin ich hier. Ich muß aushalten, und das Ihnen zu Liebe. Ich danke Gott dem Allmächtigen, wenn ich mit gesundem Gusto davon komme. Ich bitte alle Tage Gott, daß er mir die Gnade gibt, daß ich hier standhaft aushalten kann, daß ich mir und der ganzen deutschen Nation Ehre mache, und daß er zuläßt, daß ich mein Glück mache, brav Geld mache, damit ich im Stande bin, Ihnen dadurch aus Ihren dermaligen betrübten Umständen zu helfen, und daß wir bald zusammen kommen und glücklich und vergnügt mit einander leben können."

Die französische Sprache, welche Mozart so ziemlich geläufig sprach, war ihm unausstehlich, weil sie, wie Jeder-

mann weiß, die wenigst singbare in Europa ist. „Wenn ich eine Oper schreiben soll, werde ich viele Widerwärtigkeiten zu bekämpfen haben; allein das macht mir keine Sorgen, weil ich schon daran gewöhnt bin. Aber daß diese verdammte französische Sprache so hundsföttisch für die Musik ist, das ist zum Verzweifeln! Das Deutsche ist im Vergleiche mit ihr noch göttlich. Und die Sänger, mein Gott, die Sänger! Man sollte sie gar nicht Sänger heißen, denn sie singen nicht, sie schreien und heulen, daß einem die Ohren gellen.“ Wenn Mozart ein Freund der Complimente gewesen wäre, so hätte er in Paris ihrer überdrüssig werden können, wo man ihm seine Besuche häufig nur mit dieser falschen Münze bezahlte. „Die Leute bestellen mich auf den und den Tag, da spiele ich, dann heißt es: O, c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant! und hiemit Adieu!“ (O, es ist ein Wunder, es ist unfaßlich, es ist erstaunlich!)

Trotz dem Entschlusse, den Mozart gefaßt hatte, sich nicht um Unterricht zu bewerben und seinen äußersten Widerwillen gegen den Stand eines Musiklehrers, nahm er doch drei Schüler an, unter welchen er die Tochter eines Herzogs von Guines namentlich anführt. Dieser Herzog blies die Flöte vortrefflich, und das junge Fräulein spielte die Harfe nicht minder gut. Der Vater wünschte, daß sie die Composition studiren möchte. Seine Anforderungen waren aber in dieser Hinsicht außerordentlich bescheiden. Ich will, sagte er zu Mozart, aus meiner Tochter keine große Componistin machen; sie soll keine Opern, keine Arien, keine Concerte,

keine Symphonieen, ſondern nur große Sonaten für ihr Inſtrument, wie ich für das meinige, ſchreiben. Schon nach vier Lectionen gab der Lehrer ſeiner Schülerin das glänzende Zeugniß, daß ſie die Regeln leicht faſſe, daß ſie den Baß richtig unter ein Menuet geſetzt habe, von dem er ihr die Melodie angegeben habe, und daß ſie bereits dreiſtimmig zu ſchreiben anfange. Das war allerdings für vier Lectionen ſehr viel, und ein anderer Lehrer hätte über ſolche Fortſchritte laut in die Poſaune geſtoßen. Mozart aber verzweifelte an Fräulein von Guines. „Sie hat keine Gedanken, ſchreibt er von ihr, es kommt Nichts. Ich habe es auf alle mögliche Art mit ihr probirt; unter Anderm kam mir auch in den Sinn, einen ganz ſimpeln Menuet aufzuſchreiben, und zu verſuchen, ob ſie nicht eine Variation darüber machen könnte. — Ja, das war umſonſt. — Nun dachte ich, ſie weiß nicht, wie und was ſie damit anfangen ſoll. — Ich fing alſo nun den erſten Tact an zu variiren, und ſagte ihr, ſie ſolle ſo fortfahren und bei der Idee bleiben — das ging endlich ziemlich. Wie das fertig war, ſo ſprach ich ihr zu, ſie möchte doch ſelbſt Etwas anfangen, — nur die erſte Stimme, eine Melodie — ja, ſie beſann ſich eine ganze Viertelſtunde — und es kam Nichts. Da ſchrieb ich alſo vier Tacte von einem Menuet und ſagte zu ihr: „Sehen Sie, was ich für ein Eſel bin; jetzt fange ich den Menuet an, und kann nicht einmal den erſten Theil zu Ende bringen, haben Sie doch die Güte und machen Sie ihn aus. Das glaubte ſie unmöglich. Endlich mit vieler Mühe — kam Etwas an den Tag. Wenn die Gedanken

ihr nicht kommen, und bis jetzt ist ihr noch keiner gekommen, so weiß Gott, daß ich ihr keine geben kann." Vater Mozart, der gerade die Eigenschaften in hohem Grade besaß, die seinem Sohne gänzlich fehlten, vor Allem die Geduld, jene erste Tugend eines Musiklehrers, sodann die Kunst, Menschen und Umstände sich zu Nutzen zu machen, machte Wolfgang ernstliche Vorstellungen über die Ungereimtheit seiner Ansprüche. „Du hast der Mademoiselle des Herzogs erst die vierte Lection gegeben, schreibst Du, und Du willst, daß sie schon selbst Gedanken aufschreiben soll? Meinst Du, alle Leute haben Dein Genie?" Noch mehr verwunderte sich aber der Vater darüber, wie ein junger Mann, der sein Glück in Paris zu machen suche, und dem das Glück zu Theil wurde, von dem Herzoge von Guines gekannt und geschätzt zu seyn, nichts von der großen Gunst wissen sollte, in der dieser bei'm Könige stehe; ein Umstand, den man durch die Zeitungen selbst in Salzburg wisse! „Das Fräulein hat keine Gedanken! dagegen besitzt sie ein außerordentliches Gedächtniß *). Nun, mit Hilfe einer gewandten Anleitung wird es leicht werden, sie stehlen, oder höflich, appliciren zu lassen." Wie groß wird das Vergnügen des Vaters seyn, wenn er die Compositionen seiner Tochter, von ihr selbst gespielt, hören wird! Kann dieser einflußreiche Mann dem Lehrer etwas abschlagen, der ihm einen solchen Genuß verschaffte; müssen nicht alle Wege zum Ruhme und Glücke sich diesem glücklichen Meister eröffnen?"

*) Sie spielte zweihundert Stücke auswendig.

Leopold Mozart hoffte, daß die Pforten der königlichen Akademie der Musik, die auch für Gluck und Piccini die zu dem Tempel des Ruhmes gewesen waren, sich bald seinem Sohne öffnen müßten. Dort mußte die große Feuerprobe bestanden werden, deren glücklichen Erfolg man sich durch alle erdenkbare Vorsicht sichern mußte. Der kluge, umsichtige Greis vergaß keine. „Studire den Geschmack der Nation," drückt er sich aus; „höre ihre Opern; ich kenne Dich; es gibt Nichts, was Du nicht nachzuahmen verstehst. — Uebereile Dich nicht im Schreiben; überlege die Materie wohl; durchlies die Poesie mit Baron Grimm und wegen der Expression der Affecte verständige Dich mit Noverre. Entwirf zuerst Skizzen und lege sie ihnen vor. Jedermann macht es so. Voltaire liest seine Stücke seinen Freunden vor. — Namentlich im Gesange mußt Du Dich nach dem Geschmacke der Nation richten. Durch Deine Modulation und Stimmensetzung kannst Du Deine Arbeit erheben und sie von der Anderer unterscheiden. Wenn man nur Beifall findet und Geld verdient, so mag der Teufel das Uebrige haben." Es gibt Rathschläge, die gut gemeint seyn können, die man aber besser nicht befolgt, je nach der Person, von der sie kommen oder an den sie gelangen, die des alten Mozart, so richtig sie an und für sich waren, durften kein Gehör finden; wenigstens nicht alle. Unser Heros, der bereits für die nahe bevorstehende Composition des Idomeneo reif war, legte doch etwas mehr Werth auf das Uebrige, das glücklicher Weise der Teufel nicht holte. Für dieses Mal sollten aber die väterlichen Rathschläge aus einem andern

Grunde überflüſſig werden. Mozart ſchrieb in Frankreich keine Oper. Ich bin auſſer Stande, mit Beſtimmtheit die Klippe anzugeben, an welcher ſeine innigſte Hoffnung trotz der directen Vermittelung Noverre's, des Einfluſſes und der dienſtfertigen Freundſchaft Grimm's und mehrerer anderer bedeutender Protectionen ſcheiterte. Die Briefe theilen uns über dieſen Punct beinahe nichts mit. Nachſtehende Stellen allein beziehen ſich darauf. „Man findet ſehr ſchwer ein gutes Poëme; die alten, welche die beſten ſind, ſind nicht auf den modernen Styl eingerichtet, und die neuen ſind alle nichts werth; denn die Poeſie, welche das Einzige war, worauf die Franzoſen ſtolz ſeyn können, wird jetzt alle Tage ſchlechter, und die Poeſie iſt eben das Einzige hier, was gut ſeyn muß, weil ſie die Muſik nicht verſtehen. — Es ſind nur zwei Opern, die ich ſchreiben könnte, eine en deux actes, die andere en trois actes. Die en deux actes iſt Alexandre et Roxane — der Poet aber, der ſie ſchreibt, iſt noch in der Campagne. Die en trois actes iſt Demophon, (von Metaſtaſio) überſetzt und mit Chören und Tänzen vermiſcht, und überhaupt für das franzöſiſche Theater arrangirt, von dieſer habe ich auch noch nichts ſehen können.“ Warum componirte Mozart Demophon nicht; warum war es ihm nicht möglich, ſich das Libretto zu verſchaffen? Wir wiſſen es nicht, und die Briefſteller ſcheinen es ebenfalls nicht zu wiſſen. Wie ſie, müſſen wir uns alſo auf Vermuthungen beſchränken.

Der Leſer wird nicht vergeſſen haben, daß Mozart gleich bei ſeiner Ankunft in Paris den Auftrag erhalten

hatte, die Chöre eines Miserere von Holzhauer zu überarbeiten und eine Symphonie-Concertante für Flöte, Oboe, Fagot und Waldhorn zu schreiben. Er wird sich ebenfalls erinnern, daß die erstere Arbeit Gossec's Beifall erhielt; die zweite wurde von den Künstlern, für die sie bestimmt war, bis in die Wolken erhoben. Als aber der Tag erschien, an welchem das Miserere aufgeführt werden sollte, stand Mozart's Name nicht auf dem Anschlagzettel, und von vier neu componirten Chören ließ man die zwei schönsten weg, so daß der Componist, den man so sehr gedrängt und für diese Arbeit so zu sagen an die Kette gelegt hatte, ein mühsames Geschäft umsonst gethan sah. Die Symphonie-Concertante hatte ein noch viel unglücklicheres Geschick, denn sie wurde gar nicht aufgeführt. Mozart hatte die Partitur Le Gros zugestellt, damit er sie dem Copisten übergäbe. Einige Tage hernach sah er sie noch auf dem Tische des Directors liegen und endlich am Abende vor dem Concerte, als er sie nicht mehr fand, suchte er nach ihr und entdeckte sie unter einem Stoße Notenhefte. Erstaunt über diese Nachläßigkeit begab sich Mozart, ohne sich jedoch seinen Verdruß anmerken zu lassen, zum Director und fragte ihn, ob er seine Symphonie zum Abschreiben gegeben habe, worauf dieser, ohne eine weitere Entschuldigung hinzuzufügen, erwiderte: „nein, ich habe es vergessen. Man hatte noch zwei Tage Zeit, in denen man dieses auffallende Vergessen wieder gut zu machen im Stande gewesen wäre. Mozart, der nicht wußte, was er von einer so lakonischen Antwort denken solle, begab sich frühzeitig in's Concert, als Punto

und Ramm hitzig auf ihn zukamen und fragten, warum die Symphonie vom Programm ausgestrichen worden wäre. „Das weiß ich nicht," erwiderte Mozart, „das ist das Erste, was ich höre." In dem Briefe an seinen Vater fügt er hier noch bei: „Ich glaube, da ist der Cambini, ein welscher Maestro hier, Ursache; denn diesem habe ich unschuldiger Weise die Augen in der ersten Zusammenkunft bei'm Le Gros ausgewischt. Er hat Quartetti gemacht, wovon ich eines zu Mannheim gehört habe, die recht hübsch sind, und die lobte ich ihm dann, und spielte ihm den Anfang; da waren aber der Ritter, Ramm und Punto, die ließen mir keinen Frieden, ich möchte fortfahren, und was ich nicht weiß, selbst dazu machen. Da machte ich es denn also so, und Cambini war ganz ausser sich, und konnte sich nicht enthalten zu sagen: **Questa é una gran testa!** (das ist ein großer Kopf!) Nun, das wird ihm also nicht geschmeckt haben." Das Verfahren Le Gros gegen einen jungen Compositeur, dessen Talente und guten Willen er nicht mißkennen konnte, erscheint allerdings sehr auffallend; ist es aber wohl wahrscheinlich, daß ein bewährter Musiker, der Director des Concert spirituel, die Interessen dieses berühmten Instituts, die auch die seinigen waren, einzig darum auf die Seite gesetzt habe, um sich einem Signor Cambini gefällig zu erweisen, den er zum ersten Male sah? Ein Mann von Ueberlegung, was unser Mozart keineswegs war, hätte bald die Nichtigkeit dieser Vermuthung eingesehen. Leopold Mozart theilte sie wenigstens durchaus nicht. Der alte Diplomat sah in dem zweideutigen Benehmen des Direc-

tors ein verdecktes Spiel, welches weit einflußreichere Personen, als der Maestrino Cambini eine war, gemischt hatten. Die Musiker, welche einträgliche Stellen inne hatten und in der Gunst des Publicums standen, Leute von großem Rufe, die Piccini, Gretry*), diese mußten Mozart fürchten; diese mußten darauf hinarbeiten, ihm alle Wege zu versperren. Das war eine viel wahrscheinlichere Voraussetzung schon an und für sich, welcher aber ein auffallender Umstand einen noch viel höhern Grad von Wahrscheinlichkeit verleiht. Während der sechs Monate, welche Mozart in Paris zubrachte, findet man nirgends, daß er auf irgend eine Art mit Gretry und Piccini in Berührung gekommen wäre. Beide mußten ihn aber doch kennen; sie hatten gewiß von dem musikalischen Wunder sprechen gehört, das vor fünfzehn Jahren ganz Paris angezogen hatte. Auf ihrer ersten Reise nach Italien hatten Vater und Sohn Piccini sogar besucht. Warum vermieden also diese beiden Herren, statt die Bekanntschaft eines so ausgezeichneten Genossen zu suchen oder zu erneuern, denselben im Gegentheile so geflissentlich, daß sie ihn nirgends trafen. Uebrigens weiß man, daß Gretry Mozart nicht liebte, was aus der lächerlichen Distinction hervorgeht, die er später zwischen diesem und Cimarosa aufstellte. Cimarosa, sagt er, stellt die Statue auf die Bühne und das Fußgestell in's Orchester. Mozart stellt die Statue in's Orchester und das Fußgestell auf die Bühne. Es glückt manchmal gewissen Aussprüchen, wenn sie aus dem Munde eines in Ansehen Stehenden kommen, daß sie allgemein bekannt werden, Beifall finden, ja sogar

*) Gluck war nicht mehr in Frankreich.

zu einer Art von Autorität gelangen, bis es endlich Einem in den Kopf kommt, den wahren Sinn derselben zu prüfen. Dann erstaunt man, daß der Kern dieser sententiösen Phrase nichts als eine große Albernheit, ein **Irish bull** (widersinniges Zeug) in des Wortes weitester Bedeutung war. Dieser Art ist die gegebene Metapher Gretry's in ihrem Gegensatze. Man könnte sie nicht ganz verwerfen, oder vermöchte sie wenigstens zu begreifen, wenn sie sich auf gewisse Opern der jetzigen Zeit bezöge, in welchen augenscheinlich die Stimmen dem Orchester zum Opfer gebracht werden. Was sollen aber Statue und Fußgestell im Gegensatze, Mozart gegenüber, bedeuten, dem singbarsten der Componisten, dessen Vocalmelodieen sich dem Ohre am tiefsten einprägen und am besten darin verbleiben, weil es im Allgemeinen keine natürlichere, klarere und ausdrucksvollere gibt.

Daß Mozart in Paris eine Menge geheime und offene Feinde unter seinen Kunstgenossen gefunden, scheint allerdings wahrscheinlich; daß eine eifersüchtige, ihm unsichtbare Hand, ihn vom Theater ausgeschlossen habe, darf man ebenfalls mit vieler Zuversicht annehmen; aber nachdem ich die Vermuthungen erwähnt habe, die man darüber in Paris und Salzburg aufstellte, halte ich es für nothwendig, einige Betrachtungen hinzuzufügen. Mir scheint es, daß man, ohne Jemanden persönlich zu beschuldigen, durch allgemeine Ursachen und auf eine viel befriedigendere Art die Gründe zu erklären im Stande ist, warum Wolfgang den Zweck seiner letzten Reise nach Frankreich verfehlte und verfehlen mußte. Die Journale und andere Documente aus jener Zeit

beweisen vor Allem durch ihr Stillschweigen sehr klar, daß Mozart damals gar kein Aufsehen erregte, während bei seiner ersten Anwesenheit Jedermann mit Begeisterung von ihm sprach. Sollten die Franzosen von 1763 bessere Musiker, als die von 1778 gewesen seyn? Durchaus nicht; sie hatten im Gegentheile einige Fortschritte gemacht, wenigstens in der Concertmusik; sie bewegten sich bereits vorwärts, aber so langsam, daß man es fast nicht gewahr wurde, so daß der Unterschied zwischen den beiden Epochen in dieser Beziehung beinahe Null war. Aber es war ein sehr großer Unterschied vorhanden, der Mozart selbst betraf. Was sah man, ich sage nicht, hörte man, im Jahre 1763? Einen kleinen Jungen, der auf dem Claviere die aufferordentlichsten und überraschendsten Kunststücke ausführte, über einer Serviette spielte und die Geschicktesten zu Schanden machte. Dann sang er herrliche Arien mit einer Stimme, die nicht viel mehr als gar keine war; überhaupt war er das anmuthigste, best abgerichtete Geschöpf. Dieß Alles zusammen mußte in Paris anziehen. Hof und Stadt wollten den Kleinen sehen, der für sein Alter so Vieles konnte; man überhäufte ihn mit Geschenken und Liebkosungen; man feierte ihn in Versen und Prosa; man verfertigte sein Bild, wie man vor einigen Jahren das der Giraffe machte, und deren Berühmtheit in unseren Tagen der seinigen wenigstens gleich kam; und um diesem Bilde noch mehr Charakter zu geben, malte man auch seinen Führer mit seiner Violine in der Hand dazu. Unter welcher Veränderung nun zeigte sich fünfzehn Jahre später ein so sehenswerthes und unterhaltendes

Ding wieder? Unter der Gestalt eines übelsichtigen, kleinen, schwächlichen jungen Mannes, der sehr schlecht (französisch) sprach, kaum zu grüßen verstand, Niemanden Artigkeiten sagte und nichts als ein Talent für sich hatte, das das französische Publicum nicht mehr zu beurtheilen verstand, und im Bewußtseyn dessen der Künstler es unter seiner Würde gehalten hätte, zur Intrigue seine Zuflucht zu nehmen, selbst wenn er gewußt hätte, was intriguiren sey. Dieß Alles zusammen konnte in Paris nicht anziehen. Mozart fühlte selbst, daß er durchaus am unrechten Orte sey. Man kann keinem Volke, das in eine Art musikalischer Barbarei versunken ist, mit Erfolg die vereinten Schätze aller musikalischen Schulen bieten. Wenn die Franzosen nur unwissend gewesen wären, so möchte es noch hingegangen seyn; man hätte sie belehrt; denn Unwissenheit ist in allen Dingen unser natürlicher Anfangspunct; aber ihr Geschmack war durch ein System lyrischer Declamation durchaus verdorben, das sie mit Trugschlüssen vertheidigten und an welchem ihre National-Eitelkeit hing, für sie das stärkste aller Bande. Ihre Ohren waren unwiederbringlich durch das abscheuliche Schreien ihrer Sänger verdorben; alle Eleménte ihrer intellectuellen und socialen Existenz jener Zeit enthielten eben so viele Principien des Todes, und für die wahre Musik. Gottloser Charlatanism' in den Häuptern der Literatur und systematische Unmoralität unter den Menschen der großen Welt; bedauernswürdige Unkenntniß fremder Sprachen und Literatur; Verachtung aller edlen Glaubenssätze, aller beständigen Neigungen, selbst der Liebe, wenn es sich nicht gerade um die han-

delte, von welcher Buffon spricht; kurz Unglauben, Frivolität, Halbwissen dienten den Sitten und Meinungen zur Richtschnur. Meine Absicht kann natürlicher Weise nicht dahin gehen, die zahllosen Tiraden gegen das Frankreich des achtzehnten Jahrhunderts zu vermehren, sondern ich berühre die nur zu bekannten Wahrheiten, wegen der zufälligen, aber sehr wichtigen Einwirkung, die sie auf meinen Gegenstand übten. Der Geist der Philosophie wirkte wie ein Pesthauch auf die schönen Künste, namentlich auf die Musik. Denn wenn Jemand behauptet, nicht an Gott zu glauben, wenn, bei der Betrachtung der großen Scenen der Natur, der Geist nur chemische Zusammensetzungen herausfindet und nicht zugleich von der erhabenen und religiösen Poesie durchdrungen wird, der sie belebt, mit einem Worte: wenn die Ueberzeugung jede Wahrheit zurückweis't, die nicht mathematisch sich erweisen läßt, so frage ich, was vermag einem solchen Menschen die Musik zu sagen, sie, die gar nichts beweis't.

Ich sehe einen Einwurf voraus, der nicht ausbleiben kann. Man wird mir sagen, daß Gluck, der ein sehr großer dramatischer Compositeur war, und Piccini, der auch sehr viel Talent besaß, ihren Ruf vorzugsweise dem Beifalle der Pariser und gerade der Epoche verdankten, von der die Rede ist. Das ist vollkommen richtig; was soll aber daraus geschlossen werden? Etwa, daß Mozart, wenn er in Paris geblieben wäre, derselbe Beifall und dieselben Triumphe zu Theil geworden wären? Nie, und um sich davon zu überzeugen, braucht man nur die Geschichte des berühmten Streites zwischen der Ecke des Königs und der Ecke der

Königin*) nachzuſchlagen und ſich den ungeheuern Unterſchied zwiſchen Mozart und den beiden Componiſten zu vergegenwärtigen, deren Nachfolger er geworden wäre. Im Allgemeinen lieben die Franzoſen die Muſik wie viele junge Leute das Tanzen lieben, das heißt als Mittel und Gelegenheit, und nicht als Zweck. Sie wollen viel lieber über Muſik ſprechen, ſchreiben und ſtreiten, als welche machen und hören. Zweierlei Meinungen lagen damals im Kampfe, wovon die eine unter das nationale Banner Lully's und Rameau's, die andere unter die ausländiſche Fahne Pergoleſe's ſich reihten. Man klagte ſich gegenſeitig der Unwiſſenheit an, und weil bei dem einen, wie bei dem andern Theile dieſer Vorwurf nur zu gegründet war, ſo gingen einige Literaten einen Schritt weiter, und bewieſen, daß, um Muſik zu beurtheilen, man ſie durchaus nicht zu verſtehen nothwendig habe. Was läßt ſich nicht Alles beweiſen! Dieſe Lehre, welche ſeitdem ſtets Beifall gefunden, wurde von einer Menge Volontairs, die weder Kenner, noch Liebhaber waren, mit Freudengeſchrei aufgenommen, welche nun die Reihen der beiden Heere verſtärkten; ſo ſehr iſt die Kriegsluſt der Franzoſen fortwährend bereit, ſich Luft zu machen. Die elegante, wie die gelehrte Welt nahm ebenfalls an dem Streite Theil. Während dem langte Gluck in Paris an, und gleich nach ihm kam Piccini. Erſterer wurde vom Hofe und beſonders von Marie Antoinette

*) In einer Ecke des Theaters befanden ſich die Anhänger Gluck's, in der andern die Piccini's.

begünſtigt, deren Lehrer er geweſen war. Um den zweiten ſchaarten ſich die berühmten Literaten und Alle, welche im Rufe ſtanden, feine Kenner zu ſeyn. Gluck und Piccini wurden auf dieſe Art, und ohne es zu wollen vielleicht, die Repräſentanten, oder vielmehr die Inſtrumente der Krieg führenden Meinungen. Gluck's Muſik wurde als die vervollkommnete franzöſiſche Muſik betrachtet, was ſie auch in der That iſt. Zu Parteiführern erhoben, durften unſere Muſiker verſichert ſeyn, Glück zu machen; doch ich drücke mich unrichtig aus, denn dadurch war ihr Glück bereits gegründet; welcher Art auch immer der innere oder vergleichsweiſe Gehalt ihrer Partituren hätte ſeyn mögen. Das war im Grunde das Wenigſte, um was man ſich kümmerte. Man hatte Veranlaſſung ſich zu ſtreiten, Epigramme zu ſchleudern, ſich fortwährend Sarkasmen und Schmähungen an den Kopf zu werfen; man konnte ſprechen, viel ſprechen, fortwährend ſprechen, ohne genöthigt zu ſeyn, ſich zu verſtändigen. Das war die Hauptſache. In Frankreich, wo ſo viele Leute Geiſt haben oder Jedermann welchen haben möchte, iſt die Lage derer, denen es daran fehlt (und dieſe bilden unglücklicher Weiſe überall die Mehrzahl), in der That ſehr ſchlimm. Von einer Eitelkeit geplagt, die ſchon lange in Europa ſprichwörtlich geworden iſt, fühlen ſich die Franzoſen im höchſten Grade unbehaglich, wenn ſie keinen Gegenſtand haben, durch den ſie dieſe vorherrſchende Neigung befriedigen können. Aus dieſem Grunde haben die Factionen und Parteien ſtets in Frankreich ſich ſchnell vermehrt. Die Mittelmäßigkeiten und Nullitäten fallen ihnen in Maſſe und

mit Leib und Seele zu. Wenn man Parteimann iſt, hat man wenigſtens eine Zahl; der hohlſte Kopf zählt unter ſeinen Brüdern und Freunden, wie er unter einer Heerde Schafe auch zählen würde. Man kann ſich unter dieſen Umſtänden wohl denken, mit welchem heißhungerigen Eifer ganze Haufen Müſſiger, die unter ihrem Nichts erlagen, ſich einer Controverſe zuwandten, die ihnen die Ausſicht eröffnete, Etwas zu werden, indem ſie ſich entweder zu Gluckiſten oder Picciniſten machten. Ihre Thorheit hatte dieß Mal wenigſtens die gute Folge, daß ſie zwei Künſtlern Ehre und Geld eintrug, die vielleicht ohne eine andere Unterſtützung, als die ihres Talents, weder die eine noch das andere erlangt hätten.

Offenbar konnten die oben erzählten Umſtände ſich für Mozart nicht wieder erzeugen. In den damals einflußreichſten Claſſen fehlten ihm die Beſchützer, ich meine damit die Hofleute und die Schriftſteller. Es gab weder Claſſen, noch Individuen, deren Eigenliebe es erheiſcht hätte, Rühmens von ihm zu machen, und ihn zu halten. Mozart, ſo wie ihn meine Leſer bereits zur Genüge kennen werden, war gewiß der Menſch, der am wenigſten fähig war, einer Partei zu dienen. Was hätte man auch mit dieſem Tölpel gemacht, der ſtets die Wahrheit ſagte, und den Charlatanism' nicht weniger verachtete, als er die Cabale haßte. Er hätte ſich ungeſcheut über die Leute von Geiſt luſtig gemacht, die jeden Tag von ihrem Lehrſtuhle der Muſik Aphorismen hören ließen, wie zum Beiſpiel: die muſikaliſche Periode iſt die Tochter der Unwiſſenheit und

des schlechten Geschmackes*). Ueberdieß repräsentiren eine Partei mit ihrem Haupte stets irgend eine Meinung, eine bereits bestehende und bekannte Doctrin. So entsprachen die Namen Gluck's und Piccini's der französischen und italienischen Oper, den einzigen Systemen theatralischer Composition, die es damals auf der Welt gab, da die deutsche Oper noch nicht geboren war. Die Werke dieser beiden Meister, die wetteifernd dargestellt wurden, zeigten deutlich die Gegensätze der beiden Schulen; Schönheiten und Fehler sprangen auf diese Art viel deutlicher in die Augen und lieferten jeden Tag den Rednern der beiden Ecken neue Beweise in die Hände. So nahm die Hitze und das Interesse des Streites immer mehr zu, und je mehr dieß der Fall war, um so besser für Gluck und Piccini. Uebrigens muß ich bemerken, daß trotz der Unwissenheit, die man mit so vielem Rechte der Masse des französischen Publicums vorwerfen dürfte, es in derselben Leute gab, die vollkommen im Stande waren, die musikalischen Rivale zu beurtheilen. Gluck's Composition, obgleich sie weit höher, als die der eingeborenen Meister stand, war, ich wiederhole es, dennoch ganz französisch. Sie verletzte nie den Geschmack der Nation, den sie an den declamatorischen und Schreieffecten hatte. Was den italienischen Styl anbelangt, sowohl den alten wie den neuen, so zeigt der ausschließliche Geschmack daran nichts als einen untergeordneten Culturgrad des Ohres an. Nach den Volksgesängen, den Vaude-

*) *La Harpe*, cours de littérature.

ville's, den Märschen und Tänzen ist die italienische Oper die am leichtesten verständliche, und aus diesem Grunde die, welcher man am schnellsten Beifall schenkt. Viele Franzosen waren damals schon so weit.

Welche Meinung, welche Geschmacksrichtung, welches System hätte aber Mozart repräsentiren sollen? Was hatte er außer sich selbst, das heißt der einzigen wahren Musik zu bieten, von der Niemand etwas wußte. Was hätten die Franzosen von 1778 gesagt, wenn sie eine Oper im Style des Idomeneo z. B. gehört hätten. Diese Musik hätte wie hebräisch in den Ohren der Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts geklungen.

Es mußten erst viele Jahre darüber hingehen, ehe es Mozart gelang, die Länder jenseits des Rheines und der Alpen für sich zu gewinnen. Er schlief lange Jahre hindurch schon den ewigen Schlaf, als erst sein Name und seine Werke in Haydn's Gefolge Eingang fanden. Es mußte zuerst das herrlichste musikalische Institut Europa's, das Conservatorium seine Früchte getragen haben; der Nationalgeschmack mußte erst nach und nach durch die Werke eines Daleyrac, Mehul, Berton, Boyeldieu, Nicolo und Spontini gereinigt werden; es mußte vor Allem die wahre Kritik, nämlich die, welche sich auf positive Kenntniß der Composition und Ausführung gründet, in die Journale gedrungen seyn, ehe die gute Sache bei diesem säumigen Volke völlig siegen konnte. Erst in den Jahren 1805 oder 1806 fing man, so viel ich mich erinnere, in Paris an, Mozart's Opern zu geben. Und welche Barbarei knüpfte sich

an den ersten Beifall, den Frankreich dem Genius unseres Heros zollte! Welche Verstümmelungen mußte sich die Zauberflöte gefallen lassen, welche bedauernswürdige Veränderungen wurden vorgenommen, bis man sie der Scene der großen Oper angepaßt hatte! Worte, die in gar keiner Uebereinstimmung mit dem ursprünglichen Texte und folglich auch mit der Musik standen; eine Hauptperson, die Königin der Nacht, wurde sammt der glänzendsten Gesangspartie des ganzen Werkes daraus weggestrichen, Duette wurden in Trio's verwandelt, viele Nummern ganz ausgelassen oder durch Stücke von anderen Componisten ersetzt, so wurden die Mystères, oder wie einige Spaßvögel sagten, die Misères d'Isis*) gegeben. Das will aber noch nichts gegen eine vandalische Handlung heißen, die einem Musikfreunde die Haare zu Berge treiben kann. Jedermann kennt Sarastro's Arie: In diesen heiligen Hallen, eine Arie, deren charakteristische Schönheit ein nachahmender Baß ausmacht.

*) Unter dem Titel: **Mystères d'Isis** (die Geheimnisse der Isis), wurde noch im Jahre 1827, vielleicht auch später noch, was ich nicht weiß, die Zauberflöte in Paris gegeben; auch die in Scenesetzung war noch dieselbe, wie sie der Herr Verfasser aus den Jahren 1805 oder 1806 angibt. Die Franzosen waren also in zwanzig Jahren um keinen Schritt weiter gekommen. Wer das Unglück hatte, diese Oper so verstümmelt zu sehen, wird wohl begreifen, daß die Umwandlung der Geheimnisse, durch Auslassung des Buchstabens t in Armseligkeiten, vollkommen gerechtfertigt erscheint. Weber's Freischütz, unter dem Titel **Robin des bois**, hatte, wenn auch nicht in so hohem Grade, doch theilweise dasselbe Schicksal, indem er ebenfalls jämmerlich verbalhornt wurde.

D. B.

Statt dieſer wundervollen Figur ſchlagen die Bäſſe das h einige Male an. O tempora, o mores! Heut' zu Tage hat ſich dieß etwas geändert. An keinem Orte der Welt würde man jetzt es mehr dulden, daß die ſchamloſe Hand eines Schmierers eine Partitur Mozart's berühren dürfte.

Unter ſolchen Umſtänden mußte Frankreich die Hoffnungen Mozart's eben ſo täuſchen, wie es die deutſchen Länder gethan hatten, deren Fürſten ſeine Dienſte verſchmähten. Ach! das verheißene Land, das er ſuchte, fand er Nirgends. Das ihm verheißene Land war die Menſchheit des neunzehnten Jahrhunderts. Sein irdiſcher Pilgerlauf hätte ihn nach Verlauf von vier und vierzig Jahren dahin geführt; eine, aus lauter Schülern von ihm gebildete Generation hätte den Meiſter an der Schwelle unſeres Zeitalters erwartet. Könige und Nationen hätten ſich um den Beſitz eines ſolchen Schatzes geſtritten, um mit J. Haydn zu reden. Lange Zeit hätte er noch die nimmer endende Maſſe ſeiner Bewunderer den Orten zuſtrömen ſehen können, die er zu ſeinem Aufenthalte erwählt hätte. Jeder Muſiker, jeder Muſikliebhaber hätte dieſes muſikaliſche Mekka beſuchen wollen. Noch heutigen Tages*) wäre es möglich, daß wir uns, vor ſeinen, mit der Achtung der ganzen Welt gekrönten Jahren verbeugen könnten. Manche vor ihm geborene Menſchen, die umſonſt lebten, ſind noch vorhanden! Doch ich laſſe mich, wie ſo viele Schriftſteller von unüber-

*) Er wäre jetzt 91 Jahre. Ueberdieß ſchrieb der Herr Verfaſſer dieſe Stelle ſchon vor mehreren Jahren. D. B.

legtem Bedauern, von verwegenen Klagen hinreißen, und vergesse darüber ganz, daß Derjenige, welcher uns Mozart schenkte, allein weiß, unter welchen Bedingungen er ihn uns geben konnte.

Zehntes Capitel.

1778—1779.

Ehe Mozart Paris wieder verließ, wohin er nicht wieder zurückkehren sollte, wollen wir ihn seinen einzigen und zwar ziemlich unbedeutenden Triumph, den er dort erlebte, auf seine Art erzählen lassen. Er hatte eine große Symphonie zur Eröffnung des Concert spirituel componirt, das am Frohnleichnamstage stattfinden sollte. „Bei der Probe war es mir sehr bange, denn ich habe meine Lebenszeit nichts Schlechteres gehört; Sie können sich nicht vorstellen, wie sie die Symphonie zwei Mal nach einander herunter gehudelt und herunter gekratzt haben. — Mir war wahrlich bange, ich hätte sie gern noch einmal probirt, aber weil man allezeit so viel Sachen probirt, so war keine Zeit mehr. Ich mußte also mit bangem Herzen und mit unzufriedenem, zornigem Gemüthe in's Bett gehen. Den andern Tag hatte ich mich entschlossen, gar nicht in's Concert zu gehen! da es aber Abends gut Wetter wurde, entschloß ich mich endlich, mit dem Vorsatze, daß, wenn es so schlecht, wie bei der Probe ging, ich gewiß auf das Orchester gehen werde, und dem ersten Violinspieler die Violine aus der Hand nehmen

und ſelbſt dirigiren werde. Ich bat Gott um die Gnade, daß es gut gehen möchte, und Ecce! die Symphonie fing an; Raff*) ſtand neben mir, und gleich mitten im erſten Allegro war eine Paſſage, die ich wohl wußte, daß ſie gefallen müßte: alle Zuhörer wurden davon hingeriſſen, und war ein großes Applaudiſſement. — Weil ich aber wußte, wie ich ſie ſchrieb, was das für einen Effect machen würde, ſo brachte ich ſie zuletzt noch einmal an. — Da ging es nun an ein da capo. Das Andante gefiel auch, beſonders aber das letzte Allegro. Weil ich hörte, daß hier alle letzte Allegro's, wie die erſten, mit allen Inſtrumenten zugleich, und meiſtens uniſono anfangen, ſo fing ich es mit den zwei Violinen allein piano nur acht Tacte an — darauf kam gleich das Forte. Sie das Forte hören und in die Hände klatſchen, war Eins. Ich ging alſo gleich vor Freude nach der Symphonie in's Palais Royal, nahm ein gutes Gefrorenes, — betete den Roſenkranz, den ich verſprochen hatte, und ging nach Haus." Mozart ſah die Aufnahme voraus, welche dieſer Compoſition zu Theil werden würde, weil ſie bis zu einem gewiſſen Grade dem franzöſiſchen Geſchmacke angepaßt war. In einem frühern Briefe ſagte er: „Ob ſie aber gefällt, das weiß ich nicht, — und die Wahrheit zu ſagen — liegt mir ſehr wenig daran; denn wem wird ſie nicht gefallen? — Den wenigen geſcheuten Franzoſen, die da ſind, ſtehe ich gut dafür, daß ſie gefällt; den Dummen,

*) Der berühmte Tenoriſt, der die Partie des Idomeneo bei der erſten Aufführung ſang.

— da ſehe ich kein großes Unglück, wenn ſie ihnen nicht gefällt. — Ich habe aber doch Hoffnung, daß die Eſel auch Etwas daran finden, das ihnen gefallen kann; und dann habe ich ja den premier coup d'archet nicht verfehlt! — Und das iſt ja genug. Da machen die Ochſen hier ein Weſen daraus! — Was Teufel! — ich merke keinen Unterſchied — ſie fangen auch zugleich an — wie in anderen Orten. Das iſt zum Lachen!" — — — Le Gros erklärte dieſe Symphonie für die beſte ſeines Repertoirs. Er ließ ſie noch ein zweites Mal aufführen, mit einem neuen Andante, das Mozart auf ſein Verlangen ſchrieb, und zeigte von dieſem Augenblicke an dem jungen Componiſten die wohlwollendſten Geſinnungen.

Ein trauriges Ereigniß trug dazu bei, Mozart's Ekel und Widerwillen, die er in Paris verſpürte, zu vermehren. Seine Mutter, die er auf's Zärtlichſte liebte, und deren Abgott er war, ſtarb im Laufe des Monat Julius 1778. Bei dieſer betrübten Veranlaſſung gab ihm Grimm neue rührende Beweiſe einer Freundſchaft, die ſein Andenken eben ſo ehrt, als ſeine Verbindungen mit den Philoſophen. Er veranlaßte den jungen Mann, ſeine Miethwohnung, Straße du Gros-Chenet, zu verlaſſen, in ſein Hotel zu ziehen, ſchrieb nach Salzburg und übernahm die Beſorgung aller der Details, welche die Umſtände mit ſich brachten. Eine der ausgezeichnetſten Frauen damaliger Zeit, Madame d'Epinay, ſchloß ſich ihrem alten Anbeter Grimm an, um den Verlaſſenen zu tröſten. Nun bekämpfte auch L. Mozart den Wunſch nicht länger, den ſein Sohn ausſprach, Frankreich

verlassen zu dürfen. Der verständige Greis willigte aber dennoch nicht eher ein, bis es seinem unaufhörlichen Bemühen gelungen war, ihm eine Stellung in Salzburg zu verschaffen. Die Sache ging folgendermaßen zu. Der Erzbischof hatte vor Kurzem zwei Musiker aus seiner Capelle verloren, Lolli und Adelgasser, von denen der Erstere Componist, der Zweite Organist war, beides Leute von Verdienst, deren Abgang schwer zu ersetzen war. In solchen Fällen mußte sich der geistliche Hirte unwillkürlich seines verlorenen Schafes, des jungen Thoren erinnern, der die Unbesonnenheit begangen hatte, seinen Dienst zu verlassen und auf ein nährendes Einkommen, auf eine gute, lebenslängliche Stelle mit 12 Gulden 30 Kreuzer zu verzichten. Dieß hieß gewiß ihn nach Verdienst bezahlen; übrigens spielte er nicht übel auf dem Claviere und der Orgel; er verstand es, ein Orchester zu leiten, mit der Violine in der Hand; der Erzbischof mußte sich auch eingestehen, daß es ihm nicht ganz an Talent für die Composition gebreche, und daß er im Nothfalle für Kirche, Kammer und Theater zu schreiben vermöge; mit einem Worte, daß er von Allem ein wenig verstehe. — Es fragte sich nur, auf welche Art man dem verwegenen Schafe der Gemeinde, das seinem Hirten getrotzt hatte, dem undankbaren Unterthanen, der dem besten und freigebigsten aller Herren davon gelaufen war, volle Verzeihung zukommen lassen könne. Die Nothwendigkeit brachte endlich die Sache in Ordnung. Zuerst wurden L. Mozart durch den Intendanten der Capelle einige indirecte Eröffnungen gemacht. Unser alter Diplomat sah sich hier auf

seinem Boden; er errieth bei'm ersten Worte, was man wollte, spielte fein und gewann die Partie. Er antwortete dem Erzbischofe durch eine Bittschrift, die er an ihn richtete, und in der er unter Anderm sagte: „daß er sich nach so vielen vorwurfsfreien Dienstjahren zu Gnaden empfehle." Die Ausdrücke waren bewunderungswürdig gewählt und klangen so zweideutig als möglich. Hof und Stadt geriethen in Angst; man glaubte, L. Mozart gehe damit um, sich zurückzuziehen, und wenn er fehlte, so sah man die erzbischöfliche Capelle in ihren Grundpfeilern wanken. Ueberdieß war er der einzige Clavierlehrer, den es in Salzburg gab; die Beweise lagen vor, daß seine Unterrichtsmethode nicht schlecht war; die Töchter des Intendanten zählte er unter seine Schülerinnen, und der würdige Mann verlangte nicht mehr als einen Ducaten für zwölf Stunden! Ein Lehrer, den man von Wien hätte kommen lassen, hätte wenigstens vier Ducaten verlangt. Die Umstände waren, wie man sieht, dringend; man mußte nothwendigerweise förmliche Vorschläge machen. Der Alte, der über den Erfolg seines Planes in's Fäustchen lachte, hatte bereits sein Ultimatum vorgesehen. Er gab den Unterhändlern zu verstehen, daß sein Sohn ein unsinniges Geld in Paris verdiene, wo der arme Junge sich für Le Gros und Noverre, ohne einen Kreuzer zu erhalten, fast zu todt arbeitete. Kurz, man trug ihm die 500 Gulden an, welche Lolli gehabt hatte, und für seinen Sohn Adelgasser's Stelle mit eben demselben Gehalte. Das war es, was er gewollt hatte. Der Vertrag wurde auf diese Basis mit der weitern Clausel abgeschlossen, die einem

der Contrahenten, Wolfgang Mozart, das Recht einräumte, alle zwei Jahre nach Italien zu gehen, wohin ihm der Erzbischof jedesmal eigenhändig geschriebene Empfehlungsschreiben mitzugeben versprach. Mit welcher Zufriedenheit kündigte der Vater dem Sohne ein Resultat an, das alle seine Hoffnungen übertraf und das Maximum seiner Wünsche erreichte. Wie berechnete der gute Vater Gulden für Gulden die Summe, welche das Wohl seiner glücklichen und fast reichen Familie begründen würde! Tausend Gulden jährlich sey, ohne die Nebenaccidenzien und den Verkauf seiner Violinschule, deren Absatz ungefähr fünfzig Gulden im Jahre betrug, eine schöne Summe. Ferner verdiente Mademoiselle Nannerl mit ihrem Musikunterrichte zehn Gulden monatlich, mit denen sie die anständigste Garderobe in Salzburg bestreiten konnte. Der Bruder durfte auch im Genusse der Verdienste bleiben, die er sich etwa nebenher zu machen im Stande wäre. Der alte Mann meinte nämlich: „Wenn man nicht so genau auf's Geld sehen muß, so darf man sich schon auch etwas erlauben.“ So war im Allgemeinen das Loos der eingeborenen Musiker in Deutschland beschaffen, daß eine aus drei Individuen bestehende Familie, von der das Eine ein vollendeter Meister in der Musik und Verfasser eines Unterrichtswerkes, das in ganz Deutschland für classisch galt, das andere ein ausgezeichneter Pianist war und das dritte den Namen Wolfgang Amadeus Mozart trug, daß eine solche Familie, sage ich, sich glücklich schätzte, eine Stellung erlangt zu haben, welche ihr eine Einnahme von zwei- bis dreitausend Gulden in Aussicht stellte!

Kaum hatte Mozart dieſe gute Nachricht erhalten, als er ſich auch ſogleich beeilte, Paris zu verlaſſen. Ehe er dieß thut, wollen wir aber noch die Werke angeben, die er während ſeines letzten Aufenthaltes in Frankreich componirte: ſechs Sonaten für das Clavier; zwei Quatuors für die Flöte, ein Concert für die Harfe; die Symphonie-Concertante, von der im vorhergehenden Capitel die Rede war; die große Symphonie in D, die **symphonie parisienne** geheißen, die im Concert ſpirituel aufgeführt wurde, und einige andere Stücke von geringerer Wichtigkeit, denen noch die Chöre beizufügen ſind, welche dazu beſtimmt waren, die des Miſerere's von Holzbauer zu erſetzen, und die Hälfte eines Ballets, zwölf Muſiknummern umfaſſend, welche Mozart auf Noverre's Bitte aus Gefälligkeit componirt hatte. Alles dieß wurde innerhalb ſechs Monaten geſchrieben und trug dem Componiſten, mit Ausnahme von ſechs Sonaten, wofür ihm ein Muſikalienhändler fünfzehn Louisd'ors gab, faſt nichts ein.

Mozart hatte keine zu große Eile, des Glückes ſeiner neuen Stellung theilhaftig zu werden, denn er blieb drei Monate unter Wegs, ehe er am väterlichen Herde eintraf. In Straßburg gab er eine muſikaliſche Soiree und ein großes Concert, von welchen beiden ihm nach Abzug der Unkoſten ſechs Louisd'ors übrig blieben. „Wenn ich mir," ſchreibt er, „mit geſunder Vernunft hätte vorſtellen können, daß ſo wenige Leute kommen würden, ſo hätte ich das Concert gern gratis gegeben, nur um das Vergnügen zu haben, das Theater voll zu ſehen. Denn bei meiner Ehre, es iſt nichts

Traurigeres, als eine große T Tafel von achtzig Couverts und nur drei Personen zum Essen. Um aber den Herren Straßburgern zu zeigen, daß mir gar nichts daran liegt, so habe ich für meine Unterhaltung recht viel gespielt, — habe um ein Concert mehr gespielt, als ich versprochen habe, — und zuletzt lange aus dem Kopfe." Uebrigens war Mozart an diesem Tage guter Laune, weil sein dünn gesäetes Publicum aus der Blüthe der Musikliebhaber des Elsaßes bestand, und diese den Saal von Bravo's dergestalt ertönen ließen, als wenn er ganz voll gewesen wäre. Mit einem solchen Publicum tröstete er sich leicht über die schlechte Einnahme.

Als Mozart nach Mannheim kam, machte man ihm den Antrag, ein Duodrama zu schreiben. (Ein Drama, in welchem die Musik das Sprechen begleitet, d. h. ein Melodram im jetzigen Sinne des Wortes). Zwei Werke dieser Gattung: Medea und Ariadne hatten auf ihn den lebhaftesten Eindruck gemacht. „Sie wissen," schreibt er dem Vater: „daß Benda unter den lutherischen Capellmeistern immer mein Liebling war; ich liebe diese zwei Werke so, daß ich sie bei mir führe. — Wissen Sie, was meine Meinung wäre? — Man sollte die meisten Recitative auf solche Art in der Opera tractiren — und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musik auszudrücken sind, das Recitativ singen." Und an einer andern Stelle: „Wenn Sie sie (Benda's Melodramen) nur einmal am Claviere hören werden, so werden sie Ihnen schon gefallen, — hören Sie sie aber einmal in der Execution, so werden Sie ganz hingerissen, da stehe ich Ihnen gut dafür. — Allein einen

guten Acteur oder gute Actrice erfordern ſie.“ Und vor Allem einen guten Compoſiteur, hätte er hinzuſetzen ſollen; denn ſicher gibt es nichts Elenderes, als unſere gewöhnliche Melodramen-Muſik, ich meine damit jene abgeriſſenen, bunt durcheinander gewürfelten und heterogenen Muſikſätze, zu denen die Handlung während der Pauſen den Commentar liefert, deren ſie ſo ſehr bedürfen. Der Fehler liegt aber nicht in der Gattung, wie die Erfinder derſelben J. J. Rouſſeau und Georg Benda zur Genüge bewieſen haben. Die Mithilfe der Inſtrumentalmuſik bringt häufig ſelbſt in der Tragödie ganz bewunderungswürdige Effecte hervor, was zur Genüge bei mehreren bekannt iſt, in welchen ſie angewendet wird. Was aber den Gedanken betrifft, das melodramatiſche Verfahren an die Stelle des Recitativs in der Oper treten zu laſſen, ſo ſcheint es nicht, daß Mozart je darauf zurückgekommen wäre, oder Nutzen daraus zu ziehen verſucht hätte. Der geſprochene Dialog, mit Begleitung des Orcheſters, wäre allerdings dem widrigen Stoffe noch vorzuziehen, den der Uebergang von einer ſo erhabenen Poeſie, wie ſie eine gute Muſik iſt, zu der nackten Proſa des Sprechenden bildet. Es iſt dieß eine der unerträglichſten und jede Täuſchung raubenden Gewohnheiten, ein Ueberreſt wahrhafter Barbarei, da wo man in der Oper noch ſpricht. Ich gebe zu, daß die mit den Worten verbundene Inſtrumentalharmonie, das Herbe dieſes, jede poetiſche Wahrheit zerſtörenden, und die Nerven des Zuhörers angreifenden, Gegenſatzes etwas mildern würde; was aber ganz gewiß mehr als dieſe Zuſammenſetzung werth iſt, ſind jene obligaten Recitative, wie

Gluck und Mozart ſie zu machen verſtanden und die mit der ganzen Macht der Muſik, die Macht der wahrhaftigſten, kräftigſten und leidenſchaftlichſten Declamation verbinden, die man möglicher Weiſe hören kann, und zwar eine Declamation, die mit dem Orcheſter ein völlig homogenes Ganze bilden. Es handelt ſich hier nur um die muſikaliſche Tragödie, denn in der komiſchen Oper wäre weder das melodramatiſche Verfahren, noch die inſtrumentirte Declamation anwendbar, und man muß, in Ermanglung von etwas Beſſerem, das man vielleicht nicht erfinden wird, ſich mit dem einfachen Recitativ, mit dem monotonen Anſchlagen des Claviers und den näſelnden Accorden des Violoncells begnügen.

Das melodramatiſche Verfahren wurde übrigens in unſeren Tagen mit großem Erfolge und Glücke für die Oper angewendet, wofür ich nur die Teufelsſcene im Freiſchütz und eine köſtliche Scene in der Schweizerfamilie anführen will.

Hinderniſſe, die wir nirgends aufgeklärt finden, traten der Ausführung der Arbeit, welche der Director des Theaters in Mannheim Mozart vorgeſchlagen hatte, entgegen. Der Antrag ſtimmte aber ſo ſehr mit den Wünſchen Mozart's zuſammen, und ſein Eifer, für eine jetzt unnöthig gewordene Arbeit war noch ſo groß, daß er den ganzen Act des Melodramas für ſich componirte, wie er ſich ausdrückt. Der Titel des Stückes hieß Semiramis. Dieſe Compoſition muß, wie viele andere, verloren gegangen ſeyn; wenigſtens iſt ſie nicht in dem Hauptkataloge enthalten, in

welchem die musikalischen Entwürfe und Fragmente verzeichnet stehen, die man unter Mozart's Nachlaß gefunden hat.

Das gar zu lange Verweilen seines Sohnes in all den größeren Städten, die er auf seinem Wege berührte, machte endlich den Vater ungeduldig. Drei Monate, um von Paris nach Salzburg zu kommen, war offenbar zu viel, selbst für einen, der sehr bequem reis't. Eine sehr scharfe Epistel, in der der Capellmeister den Herrn Hof- und Dom-Organisten aufforderte, sich unverzüglich auf seinen Posten zu begeben, nöthigte diesen endlich, seine Reise zu beschleunigen, so daß er gegen die Mitte des Januar 1779 zu Hause eintraf *).

Eilftes Capitel.

1779—1780.

An dieser Stelle müssen wir einen wichtigen Theil der Correspondenz Mozart's, welche wir übergangen haben, nachholen. Man wird sich noch erinnern, daß er sich auf dem Wege nach Paris mehrere Monate in Mannheim aufgehalten hatte, und man hat aus den Auszügen aus seinen Briefen gesehen, welche Gründe ihn so lange dort zurück-

*) Herr Holmes macht über den verfehlten Zweck der Reise Mozart's nach Paris, die sehr wahre Bemerkung: „Sein Fleiß und Genius, die sich überall bewährten und ihm Bahn brachen, würden mit der Zeit auch in Frankreich anerkannt und belohnt worden seyn; aber das Schicksal hatte ihn zu etwas Größerm bestimmt, als nur französische Musik zu reformiren und zu verbessern; er hatte ein Werk zu vollbringen, das auf den Geschmack von ganz Europa seinen Einfluß üben sollte. D. B.

hielten. Er hatte aber geglaubt, den Haupt-, wenn auch nicht den besten Grund, warum, verschweigen zu müssen. Er hatte nämlich in Mannheim die Bekanntschaft eines Beamten, Herrn Weber's, gemacht, der eine Tochter von fünfzehn Jahren hatte, welche einen tiefen Eindruck auf sein Herz machte. Welcher Art war aber diese Demoiselle Weber, die zum ersten Male unsern Heros seiner Muse ungetreu machte? Ungetreu? nicht so ganz, denn gerade um dieser willen liebte er die andere; in der Musik betete er seine Geliebte an. Aloysia Weber, die später unter dem Namen einer Madame Lange sehr berühmt wurde, war dazu bestimmt, eine der größten Sängerinnen ihrer Zeit zu werden. Sie trat damals zum ersten Male auf dem Theater in Mannheim auf; Mozart schrieb Nachstehendes von ihr: „Es geht ihr nichts als die Action ab, dann kann sie auf jedem Theater die Primadonna machen .... Sie singt die Arie mit den fürchterlichen Passagen, die ich für die De Amicis gemacht habe, ganz vortrefflich.“ Mehr sagt Mozart seinem Vater kein Wort, weder von ihrer Gestalt, noch ihren Eigenschaften, am allerwenigsten aber etwas von seiner Absicht, sie zu seiner Frau machen zu wollen, mit der er in der That sehr ernstlich umging. Auch er war der jungen Dame nicht gleichgiltig. Ihr Vater sah die wachsende Neigung der jungen Leute nicht ungern, indem er die daraus entstehenden glücklichen Folgen berechnete! Zu welchen Erwartungen berechtigte die Aussicht, wenn Mozart seine goldene Feder Aloysia weihte, während die herrliche Stimme derselben Mozart eine seiner Schöpfungen stets würdige

[illegible] veranlaßt: auf welche [illegible] [illegible] Eines durch das Andere hoffen. Allein die Herzensangelegenheiten gehen sich nicht immer so rasch, als man wünscht. Mademoiselle Weber stand damals der [illegible] noch nicht in der Menge, wie jetzt Jeder [illegible]: Mozart hatte ebenfalls sich ganz seine Leiden, eine Gewohnheit, die ihm, obgleich ganz gegen seinen Willen, sein ganzes Leben nachging; überdieß mußte er nach Paris, in der Hoffnung, daß er dort mehr [illegible] Grundlagen erlangen [illegible]. Die Befehle von Salzburg aus waren, was diesen Punkt anbelangte, unwiderruflich, und so trennte man sich unter den bei solchen Veranlassungen üblichen Gemüthsbewegungen und Versprechungen. Wenn wir der Sage Glauben schenken dürfen, so wurden sogar auch einige Thränen vergossen. Der Abschied hielt sich aber in den Schranken des Pathetischen, denn man war von der gegenseitigen Treue überzeugt! Wie Schade, daß ein, ganz nach allen Regeln angelegter Roman, mit einer Mystification für den Leser endigte. Man klage aber deßhalb Niemand als das Schicksal an, den ungeschicktesten Romantiker, Dinge dieser Art auf eine Weise in's Reine zu bringen, daß sie Interesse erwecken. Mozart langweilte sich in Paris, was ein Grund mehr war, an Aloysia zu denken; Aloysia dagegen, welche alle Tage mehr Beifall an der Oper zu Mannheim einerntete, deren erste Zierde sie zu werden auf dem Wege war, schwelgte im Vorgenusse eines großen Rufes, und fand deßhalb nicht so viel Zeit, an Mozart zu denken, als sie gern gethan hätte. Bald darauf führten sie die politischen Ereignisse nach München, wohin

ſie Carl Theodor nachfolgte, der ungefähr um dieſelbe Zeit den Kurhut von Bayern geerbt hatte, als Mozart aus Frankreich zurückkam. Weil er ſeine Schöne nicht mehr in Mannheim fand, ſo ſuchte er ſie in München auf. Eine Abweſenheit von acht Monaten bringt zuweilen bei einer Primadonna bedeutende Geſinnungsänderungen gegen einen Freier hervor. Gleich bei'm erſten Beſuche war das Schickſal des unglücklichen Liebhabers entſchieden. Man erinnerte ſich ſeiner kaum noch; die Bekanntſchaft mußte förmlich erneuert werden. Es ſcheint, daß die kleine Geſtalt unſeres Heros, ſeine Magerkeit, ſeine lange Naſe und vielleicht auch ſein rothes Kleid mit ſchwarzen Knöpfen, das er, nach der damals in Paris üblichen Mode, wegen der Trauer um ſeine Mutter trug, einen durchaus ungünſtigen Eindruck auf die junge Perſon machten, die ebenſowohl vergeßlich, als auch unterdeſſen eine beſſere Beobachterin geworden ſeyn konnte. Blick und Gruß zeigten Mozart deutlich an, daß er förmlich verabſchiedet ſey. Er faßte ſich aber ſchnell, machte Aloyſia weder Vorwürfe, noch erinnerte er ſie an ihre Schwüre, ſondern eilte, ohne ein Wort zu ſprechen, an das Clavier, und ſang mit klarer, vernehmlicher Stimme der treuloſen Sängerin in's Ohr: „Ich laß das Mädel gern, das mich nicht will *).“

*) Aloyſia heirathete ſpäter den Schauſpieler Lange. Die Ehe wurde ſehr unglücklich. Ihre Hauptglanzperiode fiel aber erſt in die Zeit nach Mozart's Tode, deſſen Compoſitionen ſie ihre ſchönſten Triumphe verdankte. Sie geſtand auch ſpäter ein, daß ſie ſeinen Genius nicht geahnt und früher nur den kleinen, unbedeutenden Mann in ihm geſehen habe. D. B.

Man wird fragen, woher wir dieſe Geſchichte wiſſen. Wir haben ſie von einem Augenzeugen, und zwar von einem, den die Entwickelung näher als irgend Jemandem anging. Aloyſia hatte eine Schweſter, deren Name ſchon ein Unterpfand war, daß ſie wenig moraliſche Aehnlichkeit mit der Sängerin hatte. Conſtanze ſang gar nicht oder nicht viel, aber ſie ſpielte Clavier. Mozart hatte ihr einige Lectionen gegeben; die Schülerin hatte Mitleiden mit dem Lehrer, und es iſt eine bekannte Sache, daß vom Mitleiden zur Liebe nur ein Schritt iſt. In Mozart's Wunſche lag es, ſich mit der Familie Weber zu verbinden, und da es fünf Töchter in derſelben gab, ſo war ſeiner Wahl immer noch ein großer Spielraum gelaſſen. Wenn ihm auch Aloyſia entging, ſo konnte ſie durch Conſtanze erſetzt werden; und ſo war es auch, denn einige Jahre nachher wurde Conſtanze Mozart's Frau. Herr v. Niſſen ſcheint zu glauben, „daß ſie für das Talent ihres erſten Gatten mehr als für ſeine Perſon gefühlt habe.“ Ich bin auſſer Stande, die Richtigkeit dieſer Anſicht zu erweiſen, aber ich begreife, wie viel Beruhigendes und Schmeichelhaftes für einen gewöhnlichen Menſchen darin liegen muß, der die Wittwe eines großen Mannes geheirathet hat. Wenn man eine Frau dazu gebracht hat, einen ruhmvollen Namen abzulegen, ſo iſt der Gedanke ſüß, daß nur Bewunderung in die Urſache geweſen ſey, welche deſſen Annahme veranlaßt habe, und daß ſie den neuen und beſcheidenern Namen, den Liebe gegeben, mit eben ſo viel Vergnügen tragen werde.

So viel iſt gewiß, daß Liebe, die ihrer Natur nach Alles ausgleicht, auch den Ruhm auszugleichen vermag.

Nachdem Mozart ſeine Stelle als Hof- und Dom-Organiſt (ſo lautete ſein Titel) angetreten hatte, brachte er zwei Jahre unausgeſetzt in Salzburg zu. Dieſer Zeitraum bietet nichts, was der Erzählung werth wäre. In dieſer Epoche aber vollendete ſich der große Umſchwung in ihm, welcher nach und nach die Ideen Mozart's von dem Sauerteige der Routine und dem Zuſatze des Geſchmackes der damaligen Zeit reinigte und ihn durch eine allmählige Läuterung zu jenen originellen, ebenſo melodieenreichen als gründlichen Formen führte, die für immer der Typus des Schönen in der Muſik ſeyn werden. Die, durch ſo viele ſchöne Blüthen angekündigte Frucht fiel endlich, in voller Reife prangend und durch ihren Duft berauſchend, herab. Mit ihr beginnt die claſſiſche Periode Mozart's, und zugleich die wichtigſte und ohne Zweifel die letzte der großen Revolutionen in der Muſik, im Sinne des richtig verſtandenen Fortſchritts; man müßte denn außer der Melodie, Harmonie, der Declamation und des Rhythmus, noch einmal ein neues Element in der Kunſt entdecken, von deſſen Exiſtenz wir noch gar keine Ahnung haben.

Zwölftes Capitel.

[illegible] Kurfürst von Bayern, hatte, trotz [illegible] ihm früher gegen den jungen [illegible], dessen Dienste er auch zurück- [illegible] Mozart ein wohlwollendes Anden- [illegible] liebte die Musik; das Orchester [illegible] das beste in Europa, dem sich [illegible] besten Sänger anschloß. Der Kurfürst [illegible] keine ihres Rufes und ihrer Talente [illegible] stellen zu können, als wenn er ihr die [illegible] Oper von Mozart anvertraute. Dieser [illegible] ausdrücklich von Seiten Sr. Durchlaucht auf- [illegible] den Carneval des nächsten Jahres 1781 eine [illegible] zu schreiben. Mozart sagte zu, erhielt aber [illegible] Mühe einen Urlaub von sechs Wochen, und [illegible] Monat November nach München ab. Bei einer [illegible] dramatischen Arbeit war vor Allem Absprache [illegible] Poeta, dem Maestro und den Sängern nöthig, bei [illegible] Geschäfte der Erstere sich stets als der Willfährigste [illegible] alle kleinen Mächte, die mit den großen unterhan- [illegible] Das Gedicht sollte heißen: Idomeneo re di Creta osia [illegible] Idamante (Idomeneo, König von Creta oder Ilia [illegible] Idamante). Der Verfasser des Stückes, ein Abbate [illegible], der in Salzburg wohnte, konnte sich aber nicht [illegible] München begeben. Mozart war auf diese Weise ge-

nöthigt, sich durch Vermittelung seines Vaters mit ihm in's Vernehmen zu setzen, der dem Dichter die Bemerkungen des Musikers zusandte und an diesen wieder die Texttheile schickte, sowie sie fertig wurden, oder nach den angegebenen Bemerkungen abgeändert worden waren. Mozart's Briefe zeigen bei dieser Veranlassung an mehreren Stellen diesen ausgezeichneten Tact für das, was für die Bühne paßt, der unter andern auch einen der zahllosen Verdienste seiner Partituren ausmacht. Sie werden selbst denen, welche die Musik des Idomeneo gar nicht kennen, beweisen, daß von seinem Eintritte an in die Laufbahn des musikalischen Reformators, Mozart in Gluck's Fußtapfen trat, insofern er Denker und Logiker war; daß er den dramatischen Effect im Vereine mit dem musikalischen Effect tief durchdachte. Wir wollen einige Stellen aus seinen Briefen hier anführen:

„Ich habe nun eine Bitte an den Herrn Abt: die Arie der Ilia im zweiten Acte der zweiten Scene möchte ich für das, was ich brauche, ein wenig verändert haben. — Se il padre perdei, in te la ritrovo: diese Strophe könnte nicht besser seyn. Nun aber kommt's, was mir immer, NB. in einer Aria, unnatürlich schien, nämlich das aparte Reden. Im Dialoge sind diese Sachen ganz natürlich, man sagt geschwind ein paar Worte auf die Seite; aber in einer Aria, wo man die Wörter wiederholen muß, macht es übele Wirkung."

„Das zweite Duetto in der Oper bleibt ganz weg, und zwar mit mehr Nutzen als Schaden für die Oper; denn Sie sehen wohl, wenn Sie die Scene überlesen, daß selbe durch

— da ſehe ich kein großes Unglück, wenn ſie ihnen nicht gefällt. — Ich habe aber doch Hoffnung, daß die Eſel auch Etwas daran finden, das ihnen gefallen kann; und dann habe ich ja den premier coup d'archet nicht verfehlt! — Und das iſt ja genug. Da machen die Ochſen hier ein Weſen daraus! — Was Teufel! — ich merke keinen Unterſchied — ſie fangen auch zugleich an — wie in anderen Orten: Das iſt zum Lachen!" — — — Le Gros erklärte dieſe Symphonie für die beſte ſeines Repertoirs. Er ließ ſie noch ein zweites Mal aufführen, mit einem neuen Andante, das Mozart auf ſein Verlangen ſchrieb, und zeigte von dieſem Augenblicke an dem jungen Componiſten die wohlwollendſten Geſinnungen.

Ein trauriges Ereigniß trug dazu bei, Mozart's Ekel und Widerwillen, die er in Paris verſpürte, zu vermehren. Seine Mutter, die er auf's Zärtlichſte liebte, und deren Abgott er war, ſtarb im Laufe des Monat Julius 1778. Bei dieſer betrübten Veranlaſſung gab ihm Grimm neue rührende Beweiſe einer Freundſchaft, die ſein Andenken eben ſo ehrt, als ſeine Verbindungen mit den Philoſophen. Er veranlaßte den jungen Mann, ſeine Miethwohnung, Straße du Gros-Chenet, zu verlaſſen, in ſein Hotel zu ziehen, ſchrieb nach Salzburg und übernahm die Beſorgung aller der Details, welche die Umſtände mit ſich brachten. Eine der ausgezeichnetſten Frauen damaliger Zeit, Madame d'Epinay, ſchloß ſich ihrem alten Anbeter Grimm an, um den Verlaſſenen zu tröſten. Nun bekämpfte auch L. Mozart den Wunſch nicht länger, den ſein Sohn ausſprach, Frankreich

verlassen zu dürfen. Der verständige Greis willigte aber dennoch nicht eher ein, bis es seinem unaufhörlichen Bemühen gelungen war, ihm eine Stellung in Salzburg zu verschaffen. Die Sache ging folgendermaßen zu. Der Erzbischof hatte vor Kurzem zwei Musiker aus seiner Capelle verloren, Lolli und Adelgasser, von denen der Erstere Componist, der Zweite Organist war, beides Leute von Verdienst, deren Abgang schwer zu ersetzen war. In solchen Fällen mußte sich der geistliche Hirte unwillkürlich seines verlorenen Schafes, des jungen Thoren erinnern, der die Unbesonnenheit begangen hatte, seinen Dienst zu verlassen und auf ein nährendes Einkommen, auf eine gute, lebenslängliche Stelle mit 12 Gulden 30 Kreuzer zu verzichten. Dieß hieß gewiß ihn nach Verdienst bezahlen; übrigens spielte er nicht übel auf dem Claviere und der Orgel; er verstand es, ein Orchester zu leiten, mit der Violine in der Hand; der Erzbischof mußte sich auch eingestehen, daß es ihm nicht ganz an Talent für die Composition gebreche, und daß er im Nothfalle für Kirche, Kammer und Theater zu schreiben vermöge; mit einem Worte, daß er von Allem ein wenig verstehe. — Es fragte sich nur, auf welche Art man dem verwegenen Schafe der Gemeinde, das seinem Hirten getrotzt hatte, dem undankbaren Unterthanen, der dem besten und freigebigsten aller Herren davon gelaufen war, volle Verzeihung zukommen lassen könne. Die Nothwendigkeit brachte endlich die Sache in Ordnung. Zuerst wurden L. Mozart durch den Intendanten der Capelle einige indirecte Eröffnungen gemacht. Unser alter Diplomat sah sich hier auf

seinem Boden; er errieth bei'm ersten Worte, was man wollte, spielte fein und gewann die Partie. Er antwortete dem Erzbischofe durch eine Bittschrift, die er an ihn richtete, und in der er unter Anderm sagte: „daß er sich nach so vielen vorwurfsfreien Dienstjahren zu Gnaden empfehle.“ Die Ausdrücke waren bewunderungswürdig gewählt und klangen so zweideutig als möglich. Hof und Stadt geriethen in Angst; man glaubte, L. Mozart gehe damit um, sich zurückzuziehen, und wenn er fehlte, so sah man die erzbischöfliche Capelle in ihren Grundpfeilern wanken. Ueberdieß war er der einzige Clavierlehrer, den es in Salzburg gab; die Beweise lagen vor, daß seine Unterrichtsmethode nicht schlecht war; die Töchter des Intendanten zählte er unter seine Schülerinnen, und der würdige Mann verlangte nicht mehr als einen Ducaten für zwölf Stunden! Ein Lehrer, den man von Wien hätte kommen lassen, hätte wenigstens vier Ducaten verlangt. Die Umstände waren, wie man sieht, dringend; man mußte nothwendigerweise förmliche Vorschläge machen. Der Alte, der über den Erfolg seines Planes in's Fäustchen lachte, hatte bereits sein Ultimatum vorgesehen. Er gab den Unterhändlern zu verstehen, daß sein Sohn ein unsinniges Geld in Paris verdiene, wo der arme Junge sich für Le Gros und Noverre, ohne einen Kreuzer zu erhalten, fast zu todt arbeitete. Kurz, man trug ihm die 500 Gulden an, welche Lolli gehabt hatte, und für seinen Sohn Adelgasser's Stelle mit eben demselben Gehalte. Das war es, was er gewollt hatte. Der Vertrag wurde auf diese Basis mit der weitern Clausel abgeschlossen, die einem

der Contrahenten, Wolfgang Mozart, das Recht einräumte, alle zwei Jahre nach Italien zu gehen, wohin ihm der Erzbischof jedesmal eigenhändig geschriebene Empfehlungsschreiben mitzugeben versprach. Mit welcher Zufriedenheit kündigte der Vater dem Sohne ein Resultat an, das alle seine Hoffnungen übertraf und das Maximum seiner Wünsche erreichte. Wie berechnete der gute Vater Gulden für Gulden die Summe, welche das Wohl seiner glücklichen und fast reichen Familie begründen würde! Tausend Gulden jährlich sey, ohne die Nebenaccidenzien und den Verkauf seiner Violinschule, deren Absatz ungefähr fünfzig Gulden im Jahre betrug, eine schöne Summe. Ferner verdiente Mademoiselle Nannerl mit ihrem Musikunterrichte zehn Gulden monatlich, mit denen sie die anständigste Garderobe in Salzburg bestreiten konnte. Der Bruder durfte auch im Genusse der Verdienste bleiben, die er sich etwa nebenher zu machen im Stande wäre. Der alte Mann meinte nämlich: „Wenn man nicht so genau auf's Geld sehen muß, so darf man sich schon auch etwas erlauben.“ So war im Allgemeinen das Loos der eingeborenen Musiker in Deutschland beschaffen, daß eine aus drei Individuen bestehende Familie, von der das Eine ein vollendeter Meister in der Musik und Verfasser eines Unterrichtswerkes, das in ganz Deutschland für classisch galt, das andere ein ausgezeichneter Pianist war und das dritte den Namen Wolfgang Amadeus Mozart trug, daß eine solche Familie, sage ich, sich glücklich schätzte, eine Stellung erlangt zu haben, welche ihr eine Einnahme von zwei- bis dreitausend Gulden in Aussicht stellte!

Kaum hatte Mozart dieſe gute Nachricht erhalten, als er ſich auch ſogleich beeilte, Paris zu verlaſſen. Ehe er dieß thut, wollen wir aber noch die Werke angeben, die er während ſeines letzten Aufenthaltes in Frankreich componirte: ſechs Sonaten für das Clavier; zwei Quatuors für die Flöte, ein Concert für die Harfe; die Symphonie-Concertante, von der im vorhergehenden Capitel die Rede war; die große Symphonie in D, die symphonie parisienne geheißen, die im Concert ſpirituel aufgeführt wurde, und einige andere Stücke von geringerer Wichtigkeit, denen noch die Chöre beizufügen ſind, welche dazu beſtimmt waren, die des Miſerere's von Holzbauer zu erſetzen, und die Hälfte eines Ballets, zwölf Muſiknummern umfaſſend, welche Mozart auf Noverre's Bitte aus Gefälligkeit componirt hatte. Alles dieß wurde innerhalb ſechs Monaten geſchrieben und trug dem Componiſten, mit Ausnahme von ſechs Sonaten, wofür ihm ein Muſikalienhändler fünfzehn Louisd'ors gab, faſt nichts ein.

Mozart hatte keine zu große Eile, des Glückes ſeiner neuen Stellung theilhaftig zu werden, denn er blieb drei Monate unter Wegs, ehe er am väterlichen Herde eintraf. In Straßburg gab er eine muſikaliſche Soiree und ein großes Concert, von welchen beiden ihm nach Abzug der Unkoſten ſechs Louisd'ors übrig blieben. „Wenn ich mir," ſchreibt er, „mit geſunder Vernunft hätte vorſtellen können, daß ſo wenige Leute kommen würden, ſo hätte ich das Concert gern gratis gegeben, nur um das Vergnügen zu haben, das Theater voll zu ſehen. Denn bei meiner Ehre, es iſt nichts

Traurigeres, als eine große T Tafel von achtzig Couverts und nur drei Personen zum Essen. Um aber den Herren Straßburgern zu zeigen, daß mir gar nichts daran liegt, so habe ich für meine Unterhaltung recht viel gespielt, — habe um ein Concert mehr gespielt, als ich versprochen habe, — und zuletzt lange aus dem Kopfe." Uebrigens war Mozart an diesem Tage guter Laune, weil sein dünn gesäetes Publicum aus der Blüthe der Musikliebhaber des Elsaßes bestand, und diese den Saal von Bravo's dergestalt ertönen ließen, als wenn er ganz voll gewesen wäre. Mit einem solchen Publicum tröstete er sich leicht über die schlechte Einnahme.

Als Mozart nach Mannheim kam, machte man ihm den Antrag, ein Duodrama zu schreiben. (Ein Drama, in welchem die Musik das Sprechen begleitet, d. h. ein Melodram im jetzigen Sinne des Wortes). Zwei Werke dieser Gattung: Medea und Ariadne hatten auf ihn den lebhaftesten Eindruck gemacht. „Sie wissen," schreibt er dem Vater: „daß Benda unter den lutherischen Capellmeistern immer mein Liebling war; ich liebe diese zwei Werke so, daß ich sie bei mir führe. — Wissen Sie, was meine Meinung wäre? — Man sollte die meisten Recitative auf solche Art in der Opera tractiren — und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musik auszudrücken sind, das Recitativ singen." Und an einer andern Stelle: „Wenn Sie sie (Benda's Melodramen) nur einmal am Claviere hören werden, so werden sie Ihnen schon gefallen, — hören Sie sie aber einmal in der Execution, so werden Sie ganz hingerissen, da stehe ich Ihnen gut dafür. — Allein einen

guten Acteur oder gute Actrice erfordern sie." Und vor Allem einen guten Compositeur, hätte er hinzusetzen sollen; denn sicher gibt es nichts Elenderes, als unsere gewöhnliche Melodramen-Musik, ich meine damit jene abgerissenen, bunt durcheinander gewürfelten und heterogenen Musiksätze, zu denen die Handlung während der Pausen den Commentar liefert, deren sie so sehr bedürfen. Der Fehler liegt aber nicht in der Gattung, wie die Erfinder derselben J. J. Rousseau und Georg Benda zur Genüge bewiesen haben. Die Mithilfe der Instrumentalmusik bringt häufig selbst in der Tragödie ganz bewunderungswürdige Effecte hervor, was zur Genüge bei mehreren bekannt ist, in welchen sie angewendet wird. Was aber den Gedanken betrifft, das melodramatische Verfahren an die Stelle des Recitativs in der Oper treten zu lassen, so scheint es nicht, daß Mozart je darauf zurückgekommen wäre, oder Nutzen daraus zu ziehen versucht hätte. Der gesprochene Dialog, mit Begleitung des Orchesters, wäre allerdings dem widrigen Stoffe noch vorzuziehen, den der Uebergang von einer so erhabenen Poesie, wie sie eine gute Musik ist, zu der nackten Prosa des Sprechenden bildet. Es ist dieß eine der unerträglichsten und jede Täuschung raubenden Gewohnheiten, ein Ueberrest wahrhafter Barbarei, da wo man in der Oper noch spricht. Ich gebe zu, daß die mit den Worten verbundene Instrumentalharmonie, das Herbe dieses, jede poetische Wahrheit zerstörenden, und die Nerven des Zuhörers angreifenden, Gegensatzes etwas mildern würde; was aber ganz gewiß mehr als diese Zusammensetzung werth ist, sind jene obligaten Recitative, wie

Gluck und Mozart sie zu machen verstanden und die mit der ganzen Macht der Musik, die Macht der wahrhaftigsten, kräftigsten und leidenschaftlichsten Declamation verbinden, die man möglicher Weise hören kann, und zwar eine Declamation, die mit dem Orchester ein völlig homogenes Ganze bilden. Es handelt sich hier nur um die musikalische Tragödie, denn in der komischen Oper wäre weder das melodramatische Verfahren, noch die instrumentirte Declamation anwendbar, und man muß, in Ermanglung von etwas Besserem, das man vielleicht nicht erfinden wird, sich mit dem einfachen Recitativ, mit dem monotonen Anschlagen des Claviers und den näselnden Accorden des Violoncells begnügen.

Das melodramatische Verfahren wurde übrigens in unseren Tagen mit großem Erfolge und Glücke für die Oper angewendet, wofür ich nur die Teufelsscene im Freischütz und eine köstliche Scene in der Schweizerfamilie anführen will.

Hindernisse, die wir nirgends aufgeklärt finden, traten der Ausführung der Arbeit, welche der Director des Theaters in Mannheim Mozart vorgeschlagen hatte, entgegen. Der Antrag stimmte aber so sehr mit den Wünschen Mozart's zusammen, und sein Eifer, für eine jetzt unnöthig gewordene Arbeit war noch so groß, daß er den ganzen Act des Melodramas für sich componirte, wie er sich ausdrückt. Der Titel des Stückes hieß Semiramis. Diese Composition muß, wie viele andere, verloren gegangen seyn; wenigstens ist sie nicht in dem Hauptkataloge enthalten, in

welchem die musikalischen Entwürfe und Fragmente verzeichnet stehen, die man unter Mozart's Nachlaß gefunden hat.

Das gar zu lange Verweilen seines Sohnes in all den größeren Städten, die er auf seinem Wege berührte, machte endlich den Vater ungeduldig. Drei Monate, um von Paris nach Salzburg zu kommen, war offenbar zu viel, selbst für einen, der sehr bequem reis't. Eine sehr scharfe Epistel, in der der Capellmeister den Herrn Hof- und Dom-Organisten aufforderte, sich unverzüglich auf seinen Posten zu begeben, nöthigte diesen endlich, seine Reise zu beschleunigen, so daß er gegen die Mitte des Januar 1779 zu Hause eintraf *).

Eilftes Capitel.

1779—1780.

An dieser Stelle müssen wir einen wichtigen Theil der Correspondenz Mozart's, welche wir übergangen haben, nachholen. Man wird sich noch erinnern, daß er sich auf dem Wege nach Paris mehrere Monate in Mannheim aufgehalten hatte, und man hat aus den Auszügen aus seinen Briefen gesehen, welche Gründe ihn so lange dort zurück-

*) Herr Holmes macht über den verfehlten Zweck der Reise Mozart's nach Paris, die sehr wahre Bemerkung: „Sein Fleiß und Genius, die sich überall bewährten und ihm Bahn brachen, würden mit der Zeit auch in Frankreich anerkannt und belohnt worden seyn; aber das Schicksal hatte ihn zu etwas Größerm bestimmt, als nur französische Musik zu reformiren und zu verbessern; er hatte ein Werk zu vollbringen, das auf den Geschmack von ganz Europa seinen Einfluß üben sollte. D. B.

hielten. Er hatte aber geglaubt, den Haupt-, wenn auch nicht den besten Grund, warum, verschweigen zu müssen. Er hatte nämlich in Mannheim die Bekanntschaft eines Beamten, Herrn Weber's, gemacht, der eine Tochter von fünfzehn Jahren hatte, welche einen tiefen Eindruck auf sein Herz machte. Welcher Art war aber diese Demoiselle Weber, die zum ersten Male unsern Heros seiner Muse ungetreu machte? Ungetreu? nicht so ganz, denn gerade um dieser willen liebte er die andere; in der Musik betete er seine Geliebte an. Aloysia Weber, die später unter dem Namen einer Madame Lange sehr berühmt wurde, war dazu bestimmt, eine der größten Sängerinnen ihrer Zeit zu werden. Sie trat damals zum ersten Male auf dem Theater in Mannheim auf; Mozart schrieb Nachstehendes von ihr: „Es geht ihr nichts als die Action ab, dann kann sie auf jedem Theater die Primadonna machen .... Sie singt die Arie mit den fürchterlichen Passagen, die ich für die De Amicis gemacht habe, ganz vortrefflich.“ Mehr sagt Mozart seinem Vater kein Wort, weder von ihrer Gestalt, noch ihren Eigenschaften, am allerwenigsten aber etwas von seiner Absicht, sie zu seiner Frau machen zu wollen, mit der er in der That sehr ernstlich umging. Auch er war der jungen Dame nicht gleichgiltig. Ihr Vater sah die wachsende Neigung der jungen Leute nicht ungern, indem er die daraus entstehenden glücklichen Folgen berechnete! Zu welchen Erwartungen berechtigte die Aussicht, wenn Mozart seine goldene Feder Aloysia weihte, während die herrliche Stimme derselben Mozart eine seiner Schöpfungen stets würdige

Ausführung verſprach; auf welche Triumphe durfte Eines durch das Andere hoffen! Allein die Herzensangelegenheiten ordnen ſich nicht immer ſo raſch, als man wünſcht. Mademoiſelle Weber erntete damals die Ducaten noch nicht in der Menge, wie zehn Jahre ſpäter; Mozart hatte ebenfalls faſt ganz leere Taſchen, eine Gewohnheit, die ihm, obgleich ganz gegen ſeinen Willen, ſein ganzes Leben nachging; überdieß mußte er nach Paris, in der Hoffnung, daß er dort dieſe fatale Gewohnheit ablegen ſollte. Die Befehle von Salzburg aus waren, was dieſen Punct anbelangte, unwiderruflich, und ſo trennte man ſich unter den bei ſolchen Veranlaſſungen üblichen Gemüthsbewegungen und Verſprechungen. Wenn wir der Sage Glauben ſchenken dürfen, ſo wurden ſogar auch einige Thränen vergoſſen. Der Abſchied hielt ſich aber in den Schranken des Pathetiſchen, denn man war von der gegenſeitigen Treue überzeugt! Wie Schade, daß ein, ganz nach allen Regeln angelegter Roman, mit einer Myſtification für den Leſer endigte. Man klage aber deßhalb Niemand als das Schickſal an, den ungeſchickteſten Romantiker, Dinge dieſer Art auf eine Weiſe in's Reine zu bringen, daß ſie Intereſſe erwecken. Mozart langweilte ſich in Paris, was ein Grund mehr war, an Aloyſia zu denken; Aloyſia dagegen, welche alle Tage mehr Beifall an der Oper zu Mannheim einerntete, deren erſte Zierde ſie zu werden auf dem Wege war, ſchwelgte im Vorgenuſſe eines großen Rufes, und fand deßhalb nicht ſo viel Zeit, an Mozart zu denken, als ſie gern gethan hätte. Bald darauf führten ſie die politiſchen Ereigniſſe nach München, wohin

sie Carl Theodor nachfolgte, der ungefähr um dieselbe Zeit den Kurhut von Bayern geerbt hatte, als Mozart aus Frankreich zurückkam. Weil er seine Schöne nicht mehr in Mannheim fand, so suchte er sie in München auf. Eine Abwesenheit von acht Monaten bringt zuweilen bei einer Primadonna bedeutende Gesinnungsänderungen gegen einen Freier hervor. Gleich bei'm ersten Besuche war das Schicksal des unglücklichen Liebhabers entschieden. Man erinnerte sich seiner kaum noch; die Bekanntschaft mußte förmlich erneuert werden. Es scheint, daß die kleine Gestalt unseres Heros, seine Magerkeit, seine lange Nase und vielleicht auch sein rothes Kleid mit schwarzen Knöpfen, das er, nach der damals in Paris üblichen Mode, wegen der Trauer um seine Mutter trug, einen durchaus ungünstigen Eindruck auf die junge Person machten, die ebensowohl vergeßlich, als auch unterdessen eine bessere Beobachterin geworden seyn konnte. Blick und Gruß zeigten Mozart deutlich an, daß er förmlich verabschiedet sey. Er faßte sich aber schnell, machte Aloysia weder Vorwürfe, noch erinnerte er sie an ihre Schwüre, sondern eilte, ohne ein Wort zu sprechen, an das Clavier, und sang mit klarer, vernehmlicher Stimme der treulosen Sängerin in's Ohr: „Ich laß das Mädel gern, das mich nicht will *)."

*) Aloysia heirathete später den Schauspieler Lange. Die Ehe wurde sehr unglücklich. Ihre Hauptglanzperiode fiel aber erst in die Zeit nach Mozart's Tode, dessen Compositionen sie ihre schönsten Triumphe verdankte. Sie gestand auch später ein, daß sie seinen Genius nicht geahnt und früher nur den kleinen, unbedeutenden Mann in ihm gesehen habe. D. B.

seinem Boden; er errieth bei'm ersten Worte, was man wollte, spielte fein und gewann die Partie. Er antwortete dem Erzbischofe durch eine Bittschrift, die er an ihn richtete, und in der er unter Anderm sagte: „daß er sich nach so vielen vorwurfsfreien Dienstjahren zu Gnaden empfehle.“ Die Ausdrücke waren bewunderungswürdig gewählt und klangen so zweideutig als möglich. Hof und Stadt geriethen in Angst; man glaubte, L. Mozart gehe damit um, sich zurückzuziehen, und wenn er fehlte, so sah man die erzbischöfliche Capelle in ihren Grundpfeilern wanken. Ueberdieß war er der einzige Clavierlehrer, den es in Salzburg gab; die Beweise lagen vor, daß seine Unterrichtsmethode nicht schlecht war; die Töchter des Intendanten zählte er unter seine Schülerinnen, und der würdige Mann verlangte nicht mehr als einen Ducaten für zwölf Stunden! Ein Lehrer, den man von Wien hätte kommen lassen, hätte wenigstens vier Ducaten verlangt. Die Umstände waren, wie man sieht, dringend; man mußte nothwendigerweise förmliche Vorschläge machen. Der Alte, der über den Erfolg seines Planes in's Fäustchen lachte, hatte bereits sein Ultimatum vorgesehen. Er gab den Unterhändlern zu verstehen, daß sein Sohn ein unsinniges Geld in Paris verdiene, wo der arme Junge sich für Le Gros und Noverre, ohne einen Kreuzer zu erhalten, fast zu todt arbeitete. Kurz, man trug ihm die 500 Gulden an, welche Lolli gehabt hatte, und für seinen Sohn Adelgasser's Stelle mit eben demselben Gehalte. Das war es, was er gewollt hatte. Der Vertrag wurde auf diese Basis mit der weitern Clausel abgeschlossen, die einem

der Contrahenten, Wolfgang Mozart, das Recht einräumte, alle zwei Jahre nach Italien zu gehen, wohin ihm der Erzbischof jedesmal eigenhändig geschriebene Empfehlungsschreiben mitzugeben versprach. Mit welcher Zufriedenheit kündigte der Vater dem Sohne ein Resultat an, das alle seine Hoffnungen übertraf und das Maximum seiner Wünsche erreichte. Wie berechnete der gute Vater Gulden für Gulden die Summe, welche das Wohl seiner glücklichen und fast reichen Familie begründen würde! Tausend Gulden jährlich sey, ohne die Nebenaccidenzien und den Verkauf seiner Violinschule, deren Absatz ungefähr fünfzig Gulden im Jahre betrug, eine schöne Summe. Ferner verdiente Mademoiselle Nannerl mit ihrem Musikunterrichte zehn Gulden monatlich, mit denen sie die anständigste Garderobe in Salzburg bestreiten konnte. Der Bruder durfte auch im Genusse der Verdienste bleiben, die er sich etwa nebenher zu machen im Stande wäre. Der alte Mann meinte nämlich: „Wenn man nicht so genau auf's Geld sehen muß, so darf wan sich schon auch etwas erlauben.“ So war im Allgemeinen das Loos der eingebornen Musiker in Deutschland beschaffen, daß eine aus drei Individuen bestehende Familie, von der das Eine ein vollendeter Meister in der Musik und Verfasser eines Unterrichtswerkes, das in ganz Deutschland für classisch galt, das andere ein ausgezeichneter Pianist war und das dritte den Namen Wolfgang Amadeus Mozart trug, daß eine solche Familie, sage ich, sich glücklich schätzte, eine Stellung erlangt zu haben, welche ihr eine Einnahme von zwei- bis dreitausend Gulden in Aussicht stellte!

Kaum hatte Mozart dieſe gute Nachricht erhalten, als er ſich auch ſogleich beeilte, Paris zu verlaſſen. Ehe er dieß thut, wollen wir aber noch die Werke angeben, die er während ſeines letzten Aufenthaltes in Frankreich componirte: ſechs Sonaten für das Clavier; zwei Quatuors für die Flöte, ein Concert für die Harfe; die Symphonie-Concertante, von der im vorhergehenden Capitel die Rede war; die große Symphonie in D, die symphonie parisienne geheißen, die im Concert ſpirituel aufgeführt wurde, und einige andere Stücke von geringerer Wichtigkeit, denen noch die Chöre beizufügen ſind, welche dazu beſtimmt waren, die des Miſerere's von Holzbauer zu erſetzen, und die Hälfte eines Ballets, zwölf Muſiknummern umfaſſend, welche Mozart auf Noverre's Bitte aus Gefälligkeit componirt hatte. Alles dieß wurde innerhalb ſechs Monaten geſchrieben und trug dem Componiſten, mit Ausnahme von ſechs Sonaten, wofür ihm ein Muſikalienhändler fünfzehn Louisd'ors gab, faſt nichts ein.

Mozart hatte keine zu große Eile, des Glückes ſeiner neuen Stellung theilhaftig zu werden, denn er blieb drei Monate unter Wegs, ehe er am väterlichen Herde eintraf. In Straßburg gab er eine muſikaliſche Soiree und ein großes Concert, von welchen beiden ihm nach Abzug der Unkoſten ſechs Louisd'ors übrig blieben. „Wenn ich mir," ſchreibt er, „mit geſunder Vernunft hätte vorſtellen können, daß ſo wenige Leute kommen würden, ſo hätte ich das Concert gern gratis gegeben, nur um das Vergnügen zu haben, das Theater voll zu ſehen. Denn bei meiner Ehre, es iſt nichts

Traurigeres, als eine große T Tafel von achtzig Couverts und nur drei Personen zum Essen. Um aber den Herren Straßburgern zu zeigen, daß mir gar nichts daran liegt, so habe ich für meine Unterhaltung recht viel gespielt, — habe um ein Concert mehr gespielt, als ich versprochen habe, — und zuletzt lange aus dem Kopfe." Uebrigens war Mozart an diesem Tage guter Laune, weil sein dünn gesäetes Publicum aus der Blüthe der Musikliebhaber des Elsaßes bestand, und diese den Saal von Bravo's dergestalt ertönen ließen, als wenn er ganz voll gewesen wäre. Mit einem solchen Publicum tröstete er sich leicht über die schlechte Einnahme.

Als Mozart nach Mannheim kam, machte man ihm den Antrag, ein Duodrama zu schreiben. (Ein Drama, in welchem die Musik das Sprechen begleitet, d. h. ein Melodram im jetzigen Sinne des Wortes). Zwei Werke dieser Gattung: Medea und Ariadne hatten auf ihn den lebhaftesten Eindruck gemacht. „Sie wissen," schreibt er dem Vater: „daß Benda unter den lutherischen Capellmeistern immer mein Liebling war; ich liebe diese zwei Werke so, daß ich sie bei mir führe. — Wissen Sie, was meine Meinung wäre? — Man sollte die meisten Recitative auf solche Art in der Opera tractiren — und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musik auszudrücken sind, das Recitativ singen." Und an einer andern Stelle: „Wenn Sie sie (Benda's Melodramen) nur einmal am Claviere hören werden, so werden sie Ihnen schon gefallen, — hören Sie sie aber einmal in der Execution, so werden Sie ganz hingerissen, da stehe ich Ihnen gut dafür. — Allein einen

guten Acteur oder gute Actrice erfordern sie." Und vor Allem einen guten Compositeur, hätte er hinzusetzen sollen; denn sicher gibt es nichts Elenderes, als unsere gewöhnliche Melodramen-Musik, ich meine damit jene abgerissenen, bunt durcheinander gewürfelten und heterogenen Musiksätze, zu denen die Handlung während der Pausen den Commentar liefert, deren sie so sehr bedürfen. Der Fehler liegt aber nicht in der Gattung, wie die Erfinder derselben J. J. Rousseau und Georg Benda zur Genüge bewiesen haben. Die Mithilfe der Instrumentalmusik bringt häufig selbst in der Tragödie ganz bewunderungswürdige Effecte hervor, was zur Genüge bei mehreren bekannt ist, in welchen sie angewendet wird. Was aber den Gedanken betrifft, das melodramatische Verfahren an die Stelle des Recitativs in der Oper treten zu lassen, so scheint es nicht, daß Mozart je darauf zurückgekommen wäre, oder Nutzen daraus zu ziehen versucht hätte. Der gesprochene Dialog, mit Begleitung des Orchesters, wäre allerdings dem widrigen Stoffe noch vorzuziehen, den der Uebergang von einer so erhabenen Poesie, wie sie eine gute Musik ist, zu der nackten Prosa des Sprechenden bildet. Es ist dieß eine der unerträglichsten und jede Täuschung raubenden Gewohnheiten, ein Ueberrest wahrhafter Barbarei, da wo man in der Oper noch spricht. Ich gebe zu, daß die mit den Worten verbundene Instrumentalharmonie, das Herbe dieses, jede poetische Wahrheit zerstörenden, und die Nerven des Zuhörers angreifenden, Gegensatzes etwas mildern würde; was aber ganz gewiß mehr als diese Zusammensetzung werth ist, sind jene obligaten Recitative, wie

Gluck und Mozart ſie zu machen verſtanden und die mit der ganzen Macht der Muſik, die Macht der wahrhaftigſten, kräftigſten und leidenſchaftlichſten Declamation verbinden, die man möglicher Weiſe hören kann, und zwar eine Declamation, die mit dem Orcheſter ein völlig homogenes Ganze bilden. Es handelt ſich hier nur um die muſikaliſche Tragödie, denn in der komiſchen Oper wäre weder das melodramatiſche Verfahren, noch die inſtrumentirte Declamation anwendbar, und man muß, in Ermanglung von etwas Beſſerem, das man vielleicht nicht erfinden wird, ſich mit dem einfachen Recitativ, mit dem monotonen Anſchlagen des Claviers und den näſelnden Accorden des Violoncells begnügen.

Das melodramatiſche Verfahren wurde übrigens in unſeren Tagen mit großem Erfolge und Glücke für die Oper angewendet, wofür ich nur die Teufelsſcene im Freiſchütz und eine köſtliche Scene in der Schweizerfamilie anführen will.

Hinderniſſe, die wir nirgends aufgeklärt finden, traten der Ausführung der Arbeit, welche der Director des Theaters in Mannheim Mozart vorgeſchlagen hatte, entgegen. Der Antrag ſtimmte aber ſo ſehr mit den Wünſchen Mozart's zuſammen, und ſein Eifer, für eine jetzt unnöthig gewordene Arbeit war noch ſo groß, daß er den ganzen Act des Melodramas für ſich componirte, wie er ſich ausdrückt. Der Titel des Stückes hieß Semiramis. Dieſe Compoſition muß, wie viele andere, verloren gegangen ſeyn; wenigſtens iſt ſie nicht in dem Hauptkataloge enthalten, in

welchem die musikalischen Entwürfe und Fragmente verzeichnet stehen, die man unter Mozart's Nachlaß gefunden hat.

Das gar zu lange Verweilen seines Sohnes in all den größeren Städten, die er auf seinem Wege berührte, machte endlich den Vater ungeduldig. Drei Monate, um von Paris nach Salzburg zu kommen, war offenbar zu viel, selbst für einen, der sehr bequem reis't. Eine sehr scharfe Epistel, in der der Capellmeister den Herrn Hof- und Dom-Organisten aufforderte, sich unverzüglich auf seinen Posten zu begeben, nöthigte diesen endlich, seine Reise zu beschleunigen, so daß er gegen die Mitte des Januar 1779 zu Hause eintraf *).

Eilftes Capitel.

1779—1780.

An dieser Stelle müssen wir einen wichtigen Theil der Correspondenz Mozart's, welche wir übergangen haben, nachholen. Man wird sich noch erinnern, daß er sich auf dem Wege nach Paris mehrere Monate in Mannheim aufgehalten hatte, und man hat aus den Auszügen aus seinen Briefen gesehen, welche Gründe ihn so lange dort zurück-

*) Herr Holmes macht über den verfehlten Zweck der Reise Mozart's nach Paris, die sehr wahre Bemerkung: „Sein Fleiß und Genius, die sich überall bewährten und ihm Bahn brachen, würden mit der Zeit auch in Frankreich anerkannt und belohnt worden seyn; aber das Schicksal hatte ihn zu etwas Größerm bestimmt, als nur französische Musik zu reformiren und zu verbessern; er hatte ein Werk zu vollbringen, das auf den Geschmack von ganz Europa seinen Einfluß üben sollte. D. B.

hielten. Er hatte aber geglaubt, den Haupt-, wenn auch nicht den besten Grund, warum, verschweigen zu müssen. Er hatte nämlich in Mannheim die Bekanntschaft eines Beamten, Herrn Weber's, gemacht, der eine Tochter von fünfzehn Jahren hatte, welche einen tiefen Eindruck auf sein Herz machte. Welcher Art war aber diese Demoiselle Weber, die zum ersten Male unsern Heros seiner Muse ungetreu machte? Ungetreu? nicht so ganz, denn gerade um dieser willen liebte er die andere; in der Musik betete er seine Geliebte an. Aloysia Weber, die später unter dem Namen einer Madame Lange sehr berühmt wurde, war dazu bestimmt, eine der größten Sängerinnen ihrer Zeit zu werden. Sie trat damals zum ersten Male auf dem Theater in Mannheim auf; Mozart schrieb Nachstehendes von ihr: „Es geht ihr nichts als die Action ab, dann kann sie auf jedem Theater die Primadonna machen .... Sie singt die Arie mit den fürchterlichen Passagen, die ich für die De Amicis gemacht habe, ganz vortrefflich.“ Mehr sagt Mozart seinem Vater kein Wort, weder von ihrer Gestalt, noch ihren Eigenschaften, am allerwenigsten aber etwas von seiner Absicht, sie zu seiner Frau machen zu wollen, mit der er in der That sehr ernstlich umging. Auch er war der jungen Dame nicht gleichgiltig. Ihr Vater sah die wachsende Neigung der jungen Leute nicht ungern, indem er die daraus entstehenden glücklichen Folgen berechnete! Zu welchen Erwartungen berechtigte die Aussicht, wenn Mozart seine goldene Feder Aloysia weihte, während die herrliche Stimme derselben Mozart eine seiner Schöpfungen stets würdige

Ausführung verſprach; auf welche Triumphe durfte Eines durch das Andere hoffen! Allein die Herzensangelegenheiten ordnen ſich nicht immer ſo raſch, als man wünſcht. Mademoiſelle Weber erntete damals die Ducaten noch nicht in der Menge, wie zehn Jahre ſpäter; Mozart hatte ebenfalls faſt ganz leere Taſchen, eine Gewohnheit, die ihm, obgleich ganz gegen ſeinen Willen, ſein ganzes Leben nachging; überdieß mußte er nach Paris, in der Hoffnung, daß er dort dieſe fatale Gewohnheit ablegen ſollte. Die Befehle von Salzburg aus waren, was dieſen Punct anbelangte, unwiderruflich, und ſo trennte man ſich unter den bei ſolchen Veranlaſſungen üblichen Gemüthsbewegungen und Verſprechungen. Wenn wir der Sage Glauben ſchenken dürfen, ſo wurden ſogar auch einige Thränen vergoſſen. Der Abſchied hielt ſich aber in den Schranken des Pathetiſchen, denn man war von der gegenſeitigen Treue überzeugt! Wie Schade, daß ein, ganz nach allen Regeln angelegter Roman, mit einer Myſtification für den Leſer endigte. Man klage aber deßhalb Niemand als das Schickſal an, den ungeſchickteſten Romantiker, Dinge dieſer Art auf eine Weiſe in's Reine zu bringen, daß ſie Intereſſe erwecken. Mozart langweilte ſich in Paris, was ein Grund mehr war, an Aloyſia zu denken; Aloyſia dagegen, welche alle Tage mehr Beifall an der Oper zu Mannheim einerntete, deren erſte Zierde ſie zu werden auf dem Wege war, ſchwelgte im Vorgenuſſe eines großen Rufes, und fand deßhalb nicht ſo viel Zeit, an Mozart zu denken, als ſie gern gethan hätte. Bald darauf führten ſie die politiſchen Ereigniſſe nach München, wohin

ſie Carl Theodor nachfolgte, der ungefähr um dieſelbe Zeit den Kurhut von Bayern geerbt hatte, als Mozart aus Frankreich zurückkam. Weil er ſeine Schöne nicht mehr in Mannheim fand, ſo ſuchte er ſie in München auf. Eine Abweſenheit von acht Monaten bringt zuweilen bei einer Primadonna bedeutende Geſinnungsänderungen gegen einen Freier hervor. Gleich bei'm erſten Beſuche war das Schickſal des unglücklichen Liebhabers entſchieden. Man erinnerte ſich ſeiner kaum noch; die Bekanntſchaft mußte förmlich erneuert werden. Es ſcheint, daß die kleine Geſtalt unſeres Heros, ſeine Magerkeit, ſeine lange Naſe und vielleicht auch ſein rothes Kleid mit ſchwarzen Knöpfen, das er, nach der damals in Paris üblichen Mode, wegen der Trauer um ſeine Mutter trug, einen durchaus ungünſtigen Eindruck auf die junge Perſon machten, die ebenſowohl vergeßlich, als auch unterdeſſen eine beſſere Beobachterin geworden ſeyn konnte. Blick und Gruß zeigten Mozart deutlich an, daß er förmlich verabſchiedet ſey. Er faßte ſich aber ſchnell, machte Aloyſia weder Vorwürfe, noch erinnerte er ſie an ihre Schwüre, ſondern eilte, ohne ein Wort zu ſprechen, an das Clavier, und ſang mit klarer, vernehmlicher Stimme der treuloſen Sängerin in's Ohr: „Ich laß das Mädel gern, das mich nicht will *)."

*) Aloyſia heirathete ſpäter den Schauſpieler Lange. Die Ehe wurde ſehr unglücklich. Ihre Hauptglanzperiode fiel aber erſt in die Zeit nach Mozart's Tode, deſſen Compoſitionen ſie ihre ſchönſten Triumphe verdankte. Sie geſtand auch ſpäter ein, daß ſie ſeinen Genius nicht geahnt und früher nur den kleinen, unbedeutenden Mann in ihm geſehen habe. D. B.

Man wird fragen, woher wir dieſe Geſchichte wiſſen. Wir haben ſie von einem Augenzeugen, und zwar von einem, den die Entwickelung näher als irgend Jemandem anging. Aloyſia hatte eine Schweſter, deren Name ſchon ein Unterpfand war, daß ſie wenig moraliſche Aehnlichkeit mit der Sängerin hatte. Conſtanze ſang gar nicht oder nicht viel, aber ſie ſpielte Clavier. Mozart hatte ihr einige Lectionen gegeben; die Schülerin hatte Mitleiden mit dem Lehrer, und es iſt eine bekannte Sache, daß vom Mitleiden zur Liebe nur ein Schritt iſt. In Mozart's Wunſche lag es, ſich mit der Familie Weber zu verbinden, und da es fünf Töchter in derſelben gab, ſo war ſeiner Wahl immer noch ein großer Spielraum gelaſſen. Wenn ihm auch Aloyſia entging, ſo konnte ſie durch Conſtanze erſetzt werden; und ſo war es auch, denn einige Jahre nachher wurde Conſtanze Mozart's Frau. Herr v. Niſſen ſcheint zu glauben, „daß ſie für das Talent ihres erſten Gatten mehr als für ſeine Perſon gefühlt habe.“ Ich bin auſſer Stande, die Richtigkeit dieſer Anſicht zu erweiſen, aber ich begreife, wie viel Beruhigendes und Schmeichelhaftes für einen gewöhnlichen Menſchen darin liegen muß, der die Wittwe eines großen Mannes geheirathet hat. Wenn man eine Frau dazu gebracht hat, einen ruhmvollen Namen abzulegen, ſo iſt der Gedanke ſüß, daß nur Bewunderung in die Urſache geweſen ſey, welche deſſen Annahme veranlaßt habe, und daß ſie den neuen und beſcheidenern Namen, den Liebe gegeben, mit eben ſo viel Vergnügen tragen werde.

So viel iſt gewiß, daß Liebe, die ihrer Natur nach Alles ausgleicht, auch den Ruhm auszugleichen vermag.

Nachdem Mozart ſeine Stelle als Hof- und Dom-Organiſt (ſo lautete ſein Titel) angetreten hatte, brachte er zwei Jahre unausgeſetzt in Salzburg zu. Dieſer Zeitraum bietet nichts, was der Erzählung werth wäre. In dieſer Epoche aber vollendete ſich der große Umſchwung in ihm, welcher nach und nach die Ideen Mozart's von dem Sauerteige der Routine und dem Zuſatze des Geſchmackes der damaligen Zeit reinigte und ihn durch eine allmählige Läuterung zu jenen originellen, ebenſo melodieenreichen als gründlichen Formen führte, die für immer der Typus des Schönen in der Muſik ſeyn werden. Die, durch ſo viele ſchöne Blüthen angekündigte Frucht fiel endlich, in voller Reife prangend und durch ihren Duft berauſchend, herab. Mit ihr beginnt die claſſiſche Periode Mozart's, und zugleich die wichtigſte und ohne Zweifel die letzte der großen Revolutionen in der Muſik, im Sinne des richtig verſtandenen Fortſchritts; man müßte denn außer der Melodie, Harmonie, der Declamation und des Rhythmus, noch einmal ein neues Element in der Kunſt entdecken, von deſſen Exiſtenz wir noch gar keine Ahnung haben.

Zwölftes Capitel.

1780—1781.

Carl Theodor, jetzt Kurfürst von Bayern, hatte, trotz der Vorurtheile, welche man ihm früher gegen den jungen Musiker beizubringen gesucht, dessen Dienste er auch zurückgewiesen hatte, dennoch Mozart ein wohlwollendes Andenken erhalten. Dieser Fürst liebte die Musik; das Orchester in München war vielleicht das beste in Europa, dem sich eine Gesellschaft der besten Sänger anschloß. Der Kurfürst glaubte, dieser Capelle keine ihres Rufes und ihrer Talente würdigere Aufgabe stellen zu können, als wenn er ihr die Ausführung einer Oper von Mozart anvertraute. Dieser wurde deßhalb ausdrücklich von Seiten Sr. Durchlaucht aufgefordert, für den Carneval des nächsten Jahres 1781 eine Opera Seria zu schreiben. Mozart sagte zu, erhielt aber nur mit vieler Mühe einen Urlaub von sechs Wochen, und reis'te im Monat November nach München ab. Bei einer großen lyrisch-dramatischen Arbeit war vor Allem Absprache mit dem Poeta, dem Maestro und den Sängern nöthig, bei welchem Geschäfte der Erstere sich stets als der Willfährigste zeigte, wie alle kleinen Mächte, die mit den großen unterhandeln. Das Gedicht sollte heißen: Idomeneo re di Creta osia Ilia e Idamante (Idomeneo, König von Creta oder Ilia und Idamante). Der Verfasser des Stückes, ein Abbate Varesco, der in Salzburg wohnte, konnte sich aber nicht nach München begeben. Mozart war auf diese Weise ge-

nöthigt, ſich durch Vermittelung ſeines Vaters mit ihm in's Vernehmen zu ſetzen, der dem Dichter die Bemerkungen des Muſikers zuſandte und an dieſen wieder die Texttheile ſchickte, ſowie ſie fertig wurden, oder nach den angegebenen Bemerkungen abgeändert worden waren. Mozart's Briefe zeigen bei dieſer Veranlaſſung an mehreren Stellen dieſen ausgezeichneten Tact für das, was für die Bühne paßt, der unter andern auch einen der zahlloſen Verdienſte ſeiner Partituren ausmacht. Sie werden ſelbſt denen, welche die Muſik des Idomeneo gar nicht kennen, beweiſen, daß von ſeinem Eintritte an in die Laufbahn des muſikaliſchen Reformators, Mozart in Gluck's Fußtapfen trat, inſofern er Denker und Logiker war; daß er den dramatiſchen Effect im Vereine mit dem muſikaliſchen Effect tief durchdachte. Wir wollen einige Stellen aus ſeinen Briefen hier anführen:

„Ich habe nun eine Bitte an den Herrn Abt: die Arie der Ilia im zweiten Acte der zweiten Scene möchte ich für das, was ich brauche, ein wenig verändert haben. — **Se il padre perdei, in te la ritrovo**: dieſe Strophe könnte nicht beſſer ſeyn. Nun aber kommt's, was mir immer, NB. in einer Aria, unnatürlich ſchien, nämlich das aparte Reden. Im Dialoge ſind dieſe Sachen ganz natürlich, man ſagt geſchwind ein paar Worte auf die Seite; aber in einer Aria, wo man die Wörter wiederholen muß, macht es übele Wirkung."

„Das zweite Duetto in der Oper bleibt ganz weg, und zwar mit mehr Nutzen als Schaden für die Oper; denn Sie ſehen wohl, wenn Sie die Scene überleſen, daß ſelbe durch

eine Arie oder Duett matt und kalt wird, und für die anderen Acteurs, die so hier stehen müssen, sehr génant ist — und überdieß würde der großmüthige Kampf zwischen Ilia und Idamante zu lange, und folglich seinen ganzen Werth verlieren. —

Der Abbate Varesco legt dem Könige von Kreta eine Cavatine zwischen die Chöre ein, welche das Ende des zweiten Actes ausfüllen. „Hier," bemerkt Mozart, „wird es besser seyn, ein bloßes Recitativ zu machen, unter welchem die Instrumente gut arbeiten können. Wenn in dieser Scene, die, wegen der Action und der Gruppen, wie wir sie kürzlich mit Legrand verabredet haben, die schönste seyn wird, wird ein solcher Lärmen und solche Confusion auf dem Theater seyn, daß eine Arie eine schlechte Figur auf diesem Platze machen würde, und überdieß ist das Donnerwetter und das wird wohl wegen der Arie des Herrn Raff (Idomoneo) nicht aufhören? — und der Effect eines Recitativs zwischen den Chören ist ungleich besser."

„A propos! Die Scene zwischen Vater und Sohn im ersten Acte, und die erste Scene im zweiten Acte, sind beide zu lang; sie ennuyiren ganz gewiß. Besonders, weil in der ersten Beide schlechte Acteurs sind, und in der zweiten es einer ist; und der ganze Inhalt nichts als eine Erzählung von dem ist, was die Zuschauer schon selbst mit Augen gesehen, haben. Die Scenen werden gedruckt, wie sie sind. Nur wünschte ich, daß der Herr Abbate mir anzeigen wolle, wie sie abzukürzen sind, und zwar auf das Kürzeste, denn

sonst muß ich es selbst thun; denn so können die zwei Scenen nicht bleiben — versteht es sich in der Musik.

Idomeneo, dem das Orakel des Neptun den Sohn zurückgegeben hat, welchen sein Gelübde der Rache der himmlischen Mächte geweiht hatte, spricht sein Glück in einer Arie aus, die am Ende des Stückes angebracht ist. „Diese Arie," schreibt Mozart, „gefällt weder Raff noch mir. Sie ist überhaupt gar nicht so, wie wir sie gewünscht haben; nämlich sie soll nichts als Ruhe und Zufriedenheit zeigen, und das zeigt sie hier nur erst im zweiten Theile: denn das Unglück, welches er Alles auszustehen gehabt hat, haben wir die ganze Oper durch genug gesehen, gehört und gefühlt, aber von seinem gegenwärtigen Zustande kann er wohl reden."

Hier folgt eine wichtigere Bemerkung. „Finden Sie nicht, daß die Rede von der unterirdischen Stimme (das Orakel des Neptun) zu lang ist? Ueberlegen Sie es recht. — Stellen Sie sich das Theater vor, die Stimme muß schreckbar seyn, — sie muß eindringen — man muß glauben, es sey wirklich so — wie kann sie das bewirken, wenn die Rede zu lang ist, durch welche Länge die Zuhörer immer mehr von dessen Richtigkeit überzeugt werden? — Wäre im Hamlet die Rede des Geistes nicht so lang, sie würde noch von besserer Wirkung seyn." Ein Schriftsteller von gutem Geschmacke würde sich eleganter, aber gewiß nicht richtiger ausdrücken; und doch, wie sonderbar! Derselbe, der sich so aussprach, sollte eines Tages eine Erscheinung auf die Bühne bringen, die viel länger als die Shakspeare's darauf zu ver-

weilen hat, und die lange Dauer dieser Erscheinung, sollte, weit entfernt dem Effecte Eintrag zu thun, ihn vielmehr auf eine Höhe der Täuschung und des gespenstischen Schreckens steigern, den weder ein Dichter, noch Romanschreiber, noch Musiker je erreichten und wahrscheinlich auch nie erreichen werden. Was ist daraus zu schließen? In der Kunst gibt es keine noch so ausgemachte Wahrheit, welche der Genius nicht zuweilen umzustoßen vermöchte. Uebrigens bin ich eben so überzeugt, daß es der Musik allein zukam, einer Ausnahme dieser Art die Weihe zu ertheilen.

Die beiden ersten Acte des Idomeneo erregten bei den Proben einen solchen Enthusiasmus unter den Musikern und Kennern in München, daß Mozart's Freunde das Schicksal des dritten Actes zu befürchten anfingen, der noch nicht vollendet war. Das **finis coronat opus** schien fast unmöglich und es war sogar zweifelhaft, ob der Componist sich bis an's Ende auf gleicher Höhe zu halten im Stande wäre. Mozart selbst befürchtete nichts, dagegen verdoppelte er seine Anstrengungen. „Kopf und Hände sind mir so voll," schreibt er, „von dem dritten Acte, daß es kein Wunder wäre, wenn ich selbst zum dritten Acte würde. Der allein kostet mehr Mühe, als eine ganze Opera, denn es ist fast keine Scene darin, die nicht äußerst interessant wäre." An einer andern Stelle heißt es: „der dritte Act wird wenigstens so gut ausfallen, als die beiden ersten, — ich glaube aber unendlich besser, und daß man mit Recht sagen könne: **Finis coronat opus.**" Mozart täuschte sich auch nicht. Der dritte Act stand bei weitem höher, als die beiden ersten,

und wenn er ihn allein mehr Mühe kostete, als eine ganze Oper, so wird man vielleicht auch finden, daß er allein alle tragischen Opern des letzten Jahrhunderts aufwiegt.

Die Proben gingen vortrefflich; der Kurfürst wohnte denselben bei, und unterhielt sich auf die herablassendste Weise mit dem Maestro. „Es freut mich sehr, Ihn wieder zu sehen," sagte er bei'm ersten Zusammentreffen zu ihm, und einige Tage nachher: „die Oper wird charmant werden. Er wird gewiß Ehre davon haben. — Man sollte nicht meinen, daß in einem so kleinen Kopfe so was Großes stecke." Die Musiker, meistens Leute von vielem Wissen und Talent, sprachen laut ihre Bewunderung für ein Werk aus, das Alles, was sie seither gehört hatten, so weit übertraf. Mozart selbst schwamm in einem Meere von Glückseligkeit, die sich sichtbar in allen seinen Briefen ausdrückt. Die Schmeicheleien der Großen, die Huldigungen der Standesgenossen, die berauschenden Regungen des Genius, der sich in seinem ersten Werke erkennt, das untrügliche Vorgefühl eines unsterblichen Ruhmes und zu all' diesem noch die Liebe, die erwiderte Liebe, die glückliche Liebe; war das nicht in der That Alles, was die menschliche Seele von Seligkeiten zumal zu ertragen und zu kosten vermag?

Man wird sich auf diese Art nicht verwundern, daß der unter solchen Verhältnissen entstandene Idomeneo stets eines der geliebtesten Kinder seines Vaters geblieben ist. Mozart verbarg seine Vorliebe für den Erstgeborenen seines Genius nie; ja, er setzte ihn an Don Giovanni's Seite, jenen furchtbaren Nachgeborenen, dessen Wuchs für Niemand

einen vortheilhaften Vergleich zuzulaſſen ſchien. War es eine Selbſttäuſchung in Folge der ſchönſten Erinnerungen des Lebens, oder eine Bevorzugung, die ſich auf den wahren Werth des Werkes gründete? Wir werden dieß an gehörigem Orte ſehen.

Seitdem die Proben der Oper ihren Anfang genommen, hatten ſich die Gerüchte von ihrer außerordentlichen Schönheit immer mehr verbreitet. In München und den nahe liegenden Städten ſprach man von nichts als von der zu erwartenden Erſcheinung, welche eine neue Aera für die Muſik verſprach. Bald gelangten dieſe ſchmeichelhaften Gerüchte auch nach Salzburg und kamen zu L. Mozart's Ohren, indem ſie die directen Nachrichten, die er ſowohl von ſeinem Sohne, als durch andere Correſpondenten erhielt, beſtätigten. Alle lauteten im höchſten Grade beruhigend. Der am meiſten dabei Betheiligte, der Maeſtro, zweifelte durchaus nicht am Erfolge. Der am meiſten Betheiligte? ich vergaß, daß es etwas gibt, was noch über das perſönliche Intereſſe geht und mehr Sorgen, als die Eigenliebe macht. Während Mozart ſich in vollem Vertrauen wiegte, dachte ſein Vater an nichts, als durch ſeine Vorherſicht und ſeine Rathſchläge, den tauſenderlei unglücklichen Wendungen zuvorzukommen, deren Möglichkeit er ſich, trotz der günſtigſten Voranzeigen nicht aus dem Sinne zu bringen vermochte. „Du weißt," ſchreibt er ſeinem Sohne, „daß man nicht Alle zu Freunden haben kann. Es muß immer ein Zweifel und ein Aber mit unterlaufen. Man zweifelte, ob der zweite Act ſo neu und gut, als der erſte Act ausfallen

werde? Da nun dieſer Zweifel gehoben iſt, ſo werden Wenige mehr für den dritten Act zweifeln. Aber ich wollte meinen Kopf wetten, daß Einige ſeyn werden, die zweifeln werden, ob dieſe Muſik in Scene auf dem Theater auch die Wirkung wie im Zimmer machen werde? — und da braucht's auch wirklich den größten Eifer und guten Willen des ganzen Orcheſters. Suche nur das ganze Orcheſter bei guter Laune zu erhalten, ihnen zu ſchmeicheln, und ſie durch die Bank mit Lobeserhebungen Dir geneigt zu erhalten; denn ich kenne Deine Schreibart, es gehört bei allen Inſtrumenten die unausgeſetzteſte, erſtaunlichſte Aufmerkſamkeit dazu, und es iſt eben kein Spaß, wenn das ganze Orcheſter wenigſtens drei Stunden mit ſolchem Fleiße und ſolcher Aufmerkſamkeit angeſpannt ſeyn muß. Jeder, auch der ſchlechteſte Bratſchiſt, iſt auf's Empfindlichſte gerührt, wenn man ihn tête à tête lobt, und wird dadurch eifriger und aufmerkſamer, und ſo eine Höflichkeit koſtet Dich nichts." In einem andern Briefe ſagte er: „Ich empfehle Dir, bei Deiner Arbeit nicht einzig und allein für das muſikaliſche, ſondern auch für das unmuſikaliſche Publicum zu denken. Du weißt, es ſind hundert unwiſſende gegen zehn wiſſende Kenner*); vergiß alſo das ſogenannte Populaire nicht, das auch die langen Ohren kitzelt." Auf dieſes erwiderte der Sohn. „Wegen des ſogenannten Populairen ſorgen Sie nicht, denn in

*) Wenn ſich das Verhältniß ſo günſtig für München herausſtellte, ſo muß man geſtehen, daß es nie eine ſo mit Kennern angefüllte Stadt gegeben habe.

meiner Oper ist Musik für alle Gattungen von Leuten — ausgenommen für lange Ohren nicht."

Der alte Mozart wartete nicht lange erst auf den Bericht von der ersten Vorstellung des Idomeneo; denn wenn er sich das Vergnügen geraubt hätte, derselben anzuwohnen, so hätte er den Lohn für zwanzigjährige Sorgen und Mühen nur unvollständig geerntet. Er kam mit seiner Tochter den 26. Januar, also den Tag vor Wolfgang's Geburtsfeste und dem für die erste Vorstellung anberaumten Abende an. Auch aus seiner Vaterstadt hatte die Oper eine große Anzahl Menschen nach München gezogen, um der Aufführung der bewunderungswürdigen Arbeit ihres Landsmannes anzuwohnen. Die Oper gewann einen ungeheuern Beifall; das Publicum schrie und klatschte mit Händen und Füßen. Wer vermag aber die Gefühle unseres Greises beschreiben, den ich mir in einer Ecke des Orchesters sitzend denke, wo er lauschte, ohne seinen eigenen Ohren zu trauen, sich in dem riesenhaften Entwurfe des Quartett's*) und in den großartigen Chören verlor, bei denen die Bravo's des Publicums mit Neptun's Zorne in die Wette donnerten. Man denke sich einen Mann, dem endlich, nachdem er mehr als sechzig Jahre durchlebt, die größte Freude seines Lebens zu Theil wird; einen gelehrten Musiker in der Entzückung, in den ihn eine Composition versetzt, von deren Schönheit weder er noch sonst Jemand die leiseste Ahnung hatte; den Lehrer Mozart's, dem ersten Unterrichte der Universalmusik

*) Im dritten Acte.

anwohnend, welchen die Welt von seinem Schüler empfängt; von dem Schüler, dessen kleine Finger er damals geführt, als sie noch zu schwach waren, das zu schreiben, was ein Kopf von fünf Jahren entworfen hatte; von dem Schüler, den Gott ihm anvertraut hatte, welcher der Zweck seines Lebens, sein Ruhm, sein Stolz, sein Glück, sein Alles, kurz sein einziger Sohn war! Von nun an war die Aufgabe des Greises zu Ende; hier war die Gränze des väterlichen Ansehens und der gänzlichen Abhängigkeit zwischen einem Vater und einem Sohne, den Idomeneo mehr als seine vierundzwanzig Jahre vollends emancipirt hatten. Mit diesem nehmen wir so gut wie Abschied von L. Mozart, für die Tage, die er noch zu leben hat, indem er von nun an nicht mehr so unmittelbar in die Geschichte unseres Heros eingreift. Man wird es ihm nicht verübeln, daß er so lange den Schauplatz mit Letzterm getheilt hat. Außerdem daß L. Mozart die Hauptperson war, so weit es sich um die Handlung drehte, so wird er, wie ich mir schmeichle, auch die Achtung und Freundschaft des Lesers sich erworben haben. Als trefflicher, mit seltenen Eigenschaften ausgestatteter Mensch, weihte er mit einer Ausdauer, einem Scharfblicke und einer bewunderungswürdigen Aufopferung, die Fähigkeiten, welche ihm der Himmel verliehen, dazu an, die den seinigen weit überlegenen Fähigkeiten seines Sohnes auszubilden. Gerade so macht es der Steinschneider, der die gewöhnlichen Diamanten zu Pulver zerreibt, um den unvergleichlichen und unschätzbaren Soli-

taire damit zu schneiden und zu poliren, der die Krone eines Kaisers zu schmücken bestimmt ist*).

Mozart's Genius für die heilige Musik kündigte sich zu derselben Zeit mit der Umgestaltung der lyrisch-dramatischen Kunst an. Das berühmte Offertorium, ***Misericordias Domini***, stammt aus derselben Zeit wie Idomeneo. Dieses Fragment einer Messe, das für die Capelle in München componirt wurde, ist nach dem Requiem das Vollkommenste, was Mozart im großen Kirchenstyle geschrieben hat. Er selbst war dieser Ansicht, später bedauerte er es sehr naiv, daß er sein Manuscript nicht habe copiren lassen, dessen Original in München geblieben war. Das ist ausgemacht, daß, wenn nur ein Mozart so viele schöne Sachen zu componiren im Stande war, auch nur er allein vergessen konnte, seine Meisterwerke abschreiben zu lassen und zu veröffentlichen. Glücklicher Weise waren Andere vorsorglicher und ein Musikalienhändler würde sich heut' zu Tage sehr schlecht empfehlen, wenn sich das verlorene Offentorium nicht in seinem Magazine vorfände.

Mozart hatte in seiner Wonne in München ganz vergessen, daß sein Urlaub bereits seit drei Monaten zu Ende war, als ein Befehl des Erzbischofes ihn nach Wien berief, wohin sich dieser Prälat begeben hatte. Der Uebergang von einem freien, gefeierten und vergnügten Leben unter die erzbischöfliche Zuchtruthe war gar zu rasch, als daß der Unterschied nicht um so schneidender geworden wäre. Mozart

*) Leopold Mozart starb den 28. Mai 1787.

kommt Morgens neun Uhr in Wien an, man kündigt ihm sogleich an, daß er sich regelmäßig um halb zwölf Uhr zu Tische einzufinden habe, weil um diese Stunde zu Mittag gegessen werde. Er hat um diese Zeit noch keinen Hunger; indessen ist es besser ohne Appetit, als gar nicht zu Mittag zu essen. Wer sind aber seine Tischgenossen? Die zwei Leib-Kammer-Diener des Erzbischofes, welche die ersten Plätze einnehmen; zwei Köche, ein Zuckerbäcker, sodann Cecarelli und Brunetti, Musiker aus der salzburger Capelle. Die culinarischen Künstler würzen das Mahl mit kräftigen Späßen, denen Mozart nur durch gänzliches Stillschweigen zu entgehen vermag. Die liebenswürdige Gesellschaft, welcher der Erzbischof ihn zugesellt hat, konnte für ihn, der an fürstlichen Tafeln gesessen, nichts Anziehendes haben. Abends wurde Musik gemacht. Brunetti theilte seinem neu angekommenen Cameraden mit, daß sämmtliche Leute aus der Capelle sich der eingeführten Gewohnheit unabänderlich zu unterwerfen haben, und entweder bei ihrem Gebieter, wenn er einen musikalischen Abend gebe, oder bei einem andern gnädigen Herrn spielen müßten, dem der Erzbischof seine Leute zu leihen geruhe. Ein Kammerdiener des Prälaten hielt sich stets an der Thüre in die Empfangszimmer auf, der, sobald er einen Musiker nahen sah, einen Lakaien herbeirief, der diesen einführen und ihm eine Ecke im Salon zeigen mußte, wo er sich unbeweglich zu halten hatte, bis das Concert seinen Anfang nahm. Diese Art von Etiquette war eben so wenig nach Mozart's Geschmack, als die des Mittagessens. Der Componist des Idomeneo meinte,

daß er, um in einen Salon zu treten, keines Ceremonieenmeisters in Livree bedürfe. Er dachte es und handelte darnach. Den folgenden Tag gab ein in Wien lebender vornehmer Russe, der Fürst Galitzin, ein Concert. Obgleich weder der Adel noch der Kaiser den Erzbischof ausstehen mochten, so war er doch eingeladen, weil dieß der einzige Weg war, seine Leute zu bekommen. Mozart begibt sich allein in die Gesellschaft; er steigt die Treppen hinauf, geht an dem Kammerdiener vorbei, überholt den herbeigerufenen Lakaien, eilt durch die Gemächer und tritt gerade auf den Fürsten zu, „machte ihm sein Compliment," und verbleibt auf dem Ehrenposten, den er sich mit so vieler Bravour erobert hatte. Während er ganz ungezwungen mit dem Herrn des Hauses sich unterhält, erblickt er seine Cameraden Brunetti und Cecarelli, die in einer Ecke des Orchesters sitzen und weder Hand noch Fuß zu rühren wagen. Eine solche Verwegenheit erregte den Zorn des Erzbischofes im höchsten Grade, der es sich von nun an als eine Verletzung seiner Pflichten vorgeworfen hätte, wenn er Mozart im Mindesten etwas an der Buße nachgelassen haben würde, die er ihm von diesem Augenblicke an auferlegen zu müssen meinte. Täglich mußte er die beleidigendsten Beiwörter hören, und um ihm alle Gedanken an Hochmuth zu benehmen, welche weltliche Beifallsbezeugungen so leicht in uns erwecken, und um die Versuchungen abzuschneiden, denen uns eine wohlgespickte Börse aussetzt, so verweigerte er ihm die Erlaubniß, ein Concert geben zu dürfen. Ja, man ging so weit, ihm nicht einmal gestatten zu wollen, in einem

Concerte, zum Nutzen der Wittwen der Musiker, in einer, aus sämmtlichen Künstlern und Dilettanten Wien's gebildeten Gesellschaft, gratis spielen zu dürfen. Dießmal verwendete sich aber der sämmtliche Adel für den Büßenden. Man stellte dem Erzbischofe vor, daß, wenn er der Gesellschaft das dem Wiener Publicum ganz neue Talent vorenthalte, dieß so viel wäre, als wenn er den Pfennig der Wittwe angreife, von dem er als Hirte der Wächter wäre. Eine Anspielung dieser Art mußte ihm in's Gedächtniß rufen, daß Mildthätigkeit zum äußern Anstande gehöre, und er hielt etwas auf diesen äußern Anstand. Mozart erhielt endlich die Erlaubniß, an diesem Acte der Wohlthätigkeit Theil nehmen zu dürfen. Ein Pianist, wie Mozart, der damals keinen seines gleichen auf der Welt fand, feierte in Wien, dem classischen Boden des Piano's, ein herrliches Debut. Das Publicum nahm ihn mit Begeisterung auf. Seine Freunde wünschten ihm Glück und drangen in ihn, ein Concert zu seinem Nutzen zu geben. Die Damen wollten es über sich nehmen, die Billets unterzubringen. Vergebens: das Verbot des Erzbischofes blieb unwiderruflich.

Schon seit einiger Zeit dachte Mozart daran, den Dienst des Erzbischofes auf immer zu verlassen. Die Härte und der Geiz dieses Prälaten, die Mißachtung, welche er den Künstlern seiner Capelle an den Tag legte, die unartigen Ausdrücke, deren er sich fortwährend gegen sie erlaubte, hatten endlich Mozart's Geduld erschöpft. Er hatte diese Lage nur aus Liebe zu seinem Vater ertragen: aber es gibt Gränzen, wo die kindliche Aufopferung aufhört und aufhören

muß. Die Launen eines Tyrannen, denen er gehorchen mußte, beraubten ihn der einzigen Hilfsquelle, die dem Künstler Brod gibt. Ein einziges Concert in Wien hätte ihm das Doppelte des elenden Gehaltes eingetragen, den er in Salzburg bezog. Er wußte dieß, und doch schien er noch zu schwanken. Es mußte erst bis zu den äußersten Mißhandlungen kommen, ehe er sich entschließen konnte, die Bande zu brechen, die ihn an seinen unwürdigen Herrn ketteten. Die Worte Bube, Schurke, Bursche, liederlicher Kerl ertönten in seine Ohren; diese schändlichen Worte galten dem Componisten des Idomeneo, und der, welcher sie ausstieß, war ein Erzbischof, ein Verkündiger des heiligen Evangeliums! In Folge dieses Auftrittes mußte Mozart zwei Tage das Bett hüten; ehe er sich aber hineinlegte, hatte er seine Entlassung eingereicht.

Dreizehntes Capitel.

1781.

Von diesem Augenblicke an verzichtete Mozart auf Anstellungen, die er nicht mehr suchte, und die ihn erst auf seinem Todtenbette aufsuchten, und vertauschte sein umherirrendes, abenteuerliches Leben mit der häuslichen Existenz eines angesessenen Bürgers. Er ließ sich in Wien nieder. Vermöge seines freien offenen Charakters, seines Hanges zur Geselligkeit, als ein Freund der hübschen Frauen, des guten Essens und Trinkens, mußte Mozart mit einer Bevöl-

kerung sympathisiren, deren Hauptgeschäft das Vergnügen und das größte Vergnügen die Musik ist. Wenn man Mozart im Prater, auf dem Maskenballe als Arlequin oder Pierrot*) verkleidet, um ein Billard in einem Kaffeehause sich herumtreiben, in Gesellschaft von Theaterdamen, oder mit Schikaneder**) Champagner trinken sah, so war er in der That ein ganzer Wiener. Diese Stadt konnte aber auch ihn, den Clavier-Virtuosen und den Componisten so vieler Musikstücke, die seine Zuhörer unwiderstehlich zur Freude und Liebe einluden, eben so als den ihrigen in Anspruch nehmen. Aber so wie wir ihn später sehen werden, war in Mozart noch ein zweiter, von diesem sehr verschiedener Mensch; ein im höchsten Grade schwermüthiger Mensch, der alle Tage an den Tod dachte, welcher ganze Nächte an seinem Claviere zubrachte, und sich auf den Schwingen der Phantasie zu den unbekannten Regionen aufschwang, deren Geheimnisse nur der Tod löst. Diesen andern Menschen wußte die Stadt Wien lange nicht zu begreifen, weder ihn selbst, noch seine Werke.

Abgesehen von den Sitten und dem Charakter seiner Bewohner, bot die Hauptstadt Oestreichs einem Künstler wie Mozart noch andere, nicht weniger wünschenswerthe Annehmlichkeiten dar. Wien war der Sammelplatz aller Virtuosen Europas, sowohl wegen der gastfreien Aufnahme, die sie ihnen angedeihen ließ, als wegen der aufgeklärten und

*) Diese Masken nahm er meistens vor.
**) Der Verfasser des Buches zur Zauberflöte.

wohlwollenden Würdigung ihrer Leiſtungen und der zahlreichen Genüſſe, die ſie dort trafen. Hier war der gewöhnliche Aufenthaltsort Haydn's und Gluck's, zweier Meiſter, welche Mozart ſich zu Vorbildern und Freunden zu machen für paſſender fand, als Nebenbuhler in ihnen zu erwecken. Er verſtand es zu wählen. Die geographiſche und topographiſche Lage der Stadt ſcheint eben ſo ſehr ganz dazu geſchaffen zu ſeyn, aus ihr den behaglichſten Aufenthaltsort für einen Muſiker zu machen. Ein herrliches Klima, eine köſtliche Lage, Umgebungen, welche die Natur ſelbſt zu einer ausgedehnten und herrlichen Promenade geſchaffen zu haben ſchien; auf einer Seite Italien, auf der andern Böhmen, das Land der Muſik, wenn es eines auf der Erde gibt. Endlich beſaß Wien ein italieniſches Theater, für welches die berühmteſten Componiſten der Zeit ſchrieben und deſſen Poeta Metaſtaſio, der König der Librettomacher war. Bald ſollte auch eine eingeborene Truppe, reich an Talenten, der es nur an Gelegenheit, das heißt an einem Componiſten fehlte, ſie geltend zu machen, an den Ufern der Donau, die erſten Geſänge der nationalen Muſe ertönen laſſen, die bis auf Mozart nur einige ſchwache Melodieen, ohne Charakter und ohne Nachklang in Europa geſtammelt hatte.

Aus dem Geſagten ſollte man, wie der Verfaſſer des Lexikons der Tonkünſtler, Gerber, den Schluß ziehen, daß Mozart's Styl in Wien ganz natürlicher Weiſe jenen Grad von Popularität und Anmuth habe erlangen müſſen, der ihm ſpäter in allen Herzen Eingang verſchaffte. Derſelbe Biograph ſetzt

noch hinzu: „Die früheren Werke Mozart's leiden an einer gewissen Steifheit und an einem Mangel an Politur und Colorit, die sie im Vergleiche mit den neueren Werken ungenießbar machen. Sein Styl verrieth Anlagen, die aus ihm einen düstern und verwirrten Contrapunctisten hätten machen können. Wenn die gefälligen und tändelnden Musen Wiens ihn nicht bei Zeiten mit ihren Rosengewinden umstrickt hätten, so wäre er unfehlbar in die Manier von Friedemann Bach *) verfallen. Seine Messen, namentlich die in D und in B major, aber mehr als diese, sein Requiem beweisen dieß ganz unumstößlich **)."

Ich weiß nicht, was dieß für Mozart's Styl beweisen soll; so viel ist aber gewiß, daß es für die Ideen und die Logik des guten Gerber Etwas beweis't. Es wäre also, wenn man die Behauptung glauben wollte, Idomeneo ein ungenießbares Werk, weil es vor der Zeit geschrieben wurde, in welcher Mozart seinen Wohnort verändert hatte. Das

---

*) Der älteste und begabteste Sohn Sebastian's. D. B.

**) Herr Holmes bemerkt bei dieser Stelle sehr treffend: Die Art, wie Mozart den Verhältnissen seinen Styl anzupassen verstand, ist ganz merkwürdig. Was er Auffallendes, Neues oder Schönes in den Werken Anderer traf, ließ einen Eindruck in ihm zurück, und häufig reproducirte er diese Effecte; — nicht sklavisch, sondern indem er seine eigene Natur und Gefühle damit vermischte — auf eine eben so überraschende als entzückende Weise. Durch seinen Idomeneo schimmert seine Bekanntschaft mit Benda's Melodramen, sowie in eben dieser Oper und in Don Juan seine Bekanntschaft mit Gluck's Opern, in der Zauberflöte, daß er mit Bach's Choral-Motetten bekannt war.

ist wohl weder ganz die Ansicht des Verfassers, noch, wie ich voraussetze, die der heutigen Musiker. Sodann, sagt man uns, wäre Mozart in Bach's Manier verfallen, wenn er nicht glücklicherweise noch zu rechter Zeit durch die Rosengewinde umstrickt worden wäre. Um zu erweisen, daß dieß wirklich der Fall gewesen sey, citirt man das Requiem wahrscheinlich als das Werk Mozart's, in dem die ursprüngliche Neigung des Componisten, ein Nacheiferer Bach's, ein sicherer und verwirrter Contrapunctist zu werden, sich am Stärksten ausspricht. Daraus geht klar hervor, daß die tändelnden Musen Wien's allein seinen Fall verhütet haben, denn in Wien war es, und zwar gegen Ende seines Verweilens selbst und überhaupt auf Erden, daß er sein Requiem componirte. Welch herrlicher und des Eingangs würdiger Schluß.

Mozart, der in einem Alter von vierundzwanzig Jahren sich in Wien niedergelassen, hatte von dieser Zeit an in der Composition ungeheuere Fortschritte gemacht, was Niemand in Abrede ziehen wird; aber es hieße doch dem Unterrichte der Wiener Musen zu viele Ehre erweisen, wenn man diese Fortschritte ihnen zuschreiben wollte. Ja wir dürfen es sogar als ganz zuversichtlich annehmen, daß der Mozart'sche und der Wiener Styl in fortwährendem Streite lagen. Zur Begründung dieser Behauptung braucht man bloß sich zu erinnern, daß die vorzüglichsten dramatischen Werke Mozart's, Figaro, Don Juan und *Cosi fan tutte* in Wien durchaus nicht durchdrangen und mehr bekrittelt als gelobt wurden, daß man seine Violin-Quartette für von Fehlern wimmelnd erklärte;

daß seine herrlichsten Symphonieen fast unbeachtet blieben, und daß endlich der ausserordentliche Erfolg der Zauberflöte die Folge einiger Concessionen gegen das Wiener Publicum war, zu denen sich Mozart in seinem eigenen Interesse nie verstanden hätte, die er aber notorisch einem zu Grunde gerichteten Theaterunternehmer zu Liebe machte.

Wenn ein Musiker ohne Anstellung ist, so muß er privatisiren, und so privatisirte Mozart in Wien. Das will so viel heißen, als, er trieb, um leben zu können, Alles, was ein Musiker treiben kann; dabei nehmen wir den Ausdruck Musiker in der weitesten Bedeutung des Wortes, der sich eben so wohl auf den Künstler und den erhabenen Maestro, als auf den elendesten Hudler anwenden läßt, der von einem Tage zum andern von dem lebt, was der Zufall ihm abwirft. So gab Mozart Akademieen (öffentliche Concerte) und Lectionen auf dem Piano für einen Thaler; er machte Opern, gab Sonaten auf Subscription heraus, und arbeitete für Musikalienhändler gegen ein bestimmtes Honorar für die Seite; nahm jede Bestellung, die ihm zukam, an: italienische Arien, deutsche Lieder auf gegebene Texte, Symphonieen oder Stückchen für Spieluhren, Requiems oder Contretänze, Alles bunt durch einander. Häufige Einladungen zu musikalischen Abenden bei dem Adel endlich vermehrten ebenfalls seine Einnahmen durch die Geschenke an Geld und Pretiosen, die er dort davontrug. Man weiß nicht, wie hoch sich im Ganzen seine Einnahmen belaufen haben dürften, aber so viel weiß man ganz sicher, daß sie dem unermüdlichen Künstler nie ausreichten; der eben so

unermüdlich in der Arbeit, als, wie wir vielleicht wohl sagen dürfen, in seinen Ausgaben war.

Gegen Ende des Jahres kam der Großfürst Paul von Rußland, unter dem Namen eines Grafen von Norden, mit seiner Gemahlin, der Großfürstin Maria, nach Wien. Wohin die hohen Reisenden kamen, suchte man sie mit dem, was jedes Land Eigenthümliches und Ausgezeichnetes zu bieten vermochte, zu unterhalten, und so konnte es nicht fehlen, daß in Wien, wo es nichts Nationaleres als die Musik gibt, Kaiser Joseph sie mit einem Wettkampfe der Künstler zu fetiren suchte, einem Kampfe auf Leben und Tod, in des Wortes vollster Bedeutung, welcher, nach den den Kämpfern auferlegten Bedingungen, nur mit dem Tode des einen oder des andern endigen konnte. Die Kämpen waren Mozart und Clementi *), der zehn Jahre älter als er war. Ein Brief an L. Mozart enthält die Einzelnheiten über diesen merkwürdigen Zweikampf zwischen den beiden größten Pianisten ihrer Zeit. „Der Kaiser that bei dem Concert (nachdem wir uns genug Complimente machten) den Ausspruch, daß Er (Clementi) zu spielen anfangen sollte. **La santa chiesa catholica**, sagte der Kaiser, weil Clementi ein Römer ist. — Er präludirte und spielte eine Sonate. — Dann sagte der Kaiser zu mir: **Allons**, d'rauf los! — Ich präludirte auch und spielte Variationen. — Dann gab die

*) Clementi war kurz zuvor erst aus Italien angekommen, und die Freunde der Italiener und ihrer Musik in Wien meinten, er werde Mozart die seither behauptete Palme entreißen. D. B.

Großfürstin Sonaten von Paisiello (miserabel von seiner Hand geschrieben) her, daraus mußte ich die Allegro, und er die Andante und Rondo spielen. — Dann nahmen wir ein Thema daraus und führten es auf zwei Pianofortes aus. — Merkwürdig ist dabei, daß ich für mich das Pianoforte der Gräfin Thun *) geliehen, ich aber nur, als ich allein gespielt, darauf gespielt habe, weil es der Kaiser so gewollt hat. — Das andere Pianoforte war verstimmt und drei Tasten blieben stecken. — „Es thut nichts," sagte der Kaiser. „Ich nehme es so, und zwar von der besten Seite, daß nämlich der Kaiser meine Kunst und Wissenschaft in der Musik schon kennt, und mir den Fremden recht hat verkosten wollen. Uebrigens weiß ich von sehr guter Hand, daß er recht zufrieden war, denn der Kaiser war sehr gnädig gegen mich, und hat Vieles heimlich mit mir gesprochen, — auch sogar von meiner Heirath." Mozart's Urtheil über Clementi scheint mehr scharf als unparteiisch zu seyn. Er sagt nämlich: „Er ist ein braver Cembalist, damit ist aber auch Alles gesagt. — Er hat sehr viele Fertigkeit in der rechten Hand, — seine Hauptpassagen sind die Terzen, übrigens hat er um keinen Kreuzer weder Geschmack noch Empfindung, ein bloßer Mechanicus." Entweder hatte Clementi damals noch nicht den hohen Grad von Meisterschaft sich angeeignet, die ihm nachher die gerechte Bewunderung der Kenner in Frankreich und England erwarb, oder erkannte

*) Mozart's Schülerin.

sich Mozart, dessen Gewohnheit es war, Alles nach sich zu bemessen, als seinem Gegner für überlegen an, in den Eigenschaften, die er bei einem Künstler für die wesentlichsten hielt, nämlich: Geschmack, Methode, Ausdruck und gleiche Stärke in beiden Händen. Daß aber der erklärte Bewunderer Gluck's und Haydn's auf Clementi eifersüchtig gewesen seyn sollte, vermag ich nicht zu glauben. Hören wir, was die Zeitgenossen unseres Heros über sein Spiel sagten, und was vielleicht noch einige Kenner sagen, die ihn gehört haben: „Eine unglaubliche Fertigkeit, namentlich in der linken Hand, eine ausnehmende Zartheit, den herrlichsten, sprechendsten Ausdruck und ein Gefühl, das zum Herzen drang, das waren die Eigenschaften, welche Mozart's Spiel auszeichneten, und welche, verbunden mit dem Reichthume seiner Ideen, der Erhabenheit seiner Composition, seine Zuhörer hinreißen mußten, und aus ihm den ersten Clavierspieler seines Jahrhunderts machten.“ Fügt man hiezu noch die Gabe des Improvisirens, das vielleicht kein Musiker, nach dem Zeugnisse eben dieser Zeitgenossen, in so hohem Grade besaß, so wird man finden, daß er mehr als eine Saite auf seinem Bogen hatte, und daß Mozart als Componist und Improvisator stets den Sieg entschieden hätte; wenn man auch dem Künstler Mozart denselben streitig gemacht hätte. Wie hätte sich also Clementi ihm gegenüber halten können, als beide dasselbe Thema aus dem Kopfe und zwar abwechselnd zu variiren hatten. Trotz der Ueberlegenheit der Waffen mußtest du, armer römischer Athlet,

im Kampfe unterliegen; der Kasten deines Pianos dient dir zum Grabe, und ich glaube, daß die Erde dir leicht war*).

Vierzehntes Capitel.

1781—1782.

Joseph II., der eben so großartig in seinen Absichten, als andere Souveraine in ihren Handlungen, war, hatte selbst das lyrische Theater in seine Reformprojecte eingeschlossen. Sein edler Patriotismus gab ihm den Gedanken ein, eine nationale Oper neben der italienischen zu gründen, welcher Deutschland tributpflichtig war. Er hatte den Mann herausgefunden, der sein Vaterland vom Joche des Auslandes befreien sollte. Joseph berief deßhalb die besten eingeborenen Sänger in seine Hauptstadt, gab ihnen Mozart zum Maestro, und diesem ein artiges Stück von Bretzner zum Texte einer Oper. Der Titel derselben hieß: die Entführung aus dem Serail oder auch: Belmonte und Constanze.

Die Absichten des Kaisers wurden durch den glänzendsten Erfolg gekrönt. Die erste dieses Namens würdige deutsche

*) Herr Holmes sucht den Grund, warum Mozart Clementi in dem Briefe an seinen Vater so scharf abfertigte, auch darin, weil er gewünscht habe, dem alten Manne die Sorge zu benehmen, daß seine Gunst bei Hofe durch diesen Gegner Noth leiden und der Vater sodann weniger geneigt seyn möchte, seine Einwilligung zu seiner projectirten Heirath zu geben.
D. B.

Oper wurde mit Begeisterung aufgenommen, und bald darauf auf den ersten Theatern Deutschlands gegeben. Es war dieß die glücklichste Reform Joseph's II., in der Hinsicht nämlich meine ich, als sie die dauerhafteste war.

Bretzner's Stück war in seiner ursprünglichen Form eine Operette oder Komödie mit Arien. Um eine wirkliche Oper aus ihr zu machen, mußte sich Mozart erst zuvor an einen Herrn Stephani wenden, der die nöthigen Einschiebungen unter seiner eigenen Leitung ausführte. Jeder Musiker, Künstler oder Liebhaber wird gewiß mit großem Interesse den Brief lesen, den unser Componist an seinen Vater schrieb, nachdem er sich an die Bearbeitung der Entführung gemacht hatte. Er ist eines der werthvollsten Stücke seiner Correspondenz, vielleicht das einzige Bruchstück von seiner Hand, in welchem Mozart sich die Mühe gab, seine eigene Arbeit zu erklären und zu zergliedern. Ich will dasselbe ganz geben, allein ich mache den Leser darauf aufmerksam, daß, um es völlig zu verstehen, derselbe die Musik der Oper ganz im Gedächtniß oder vor Augen haben muß.

Wien, am 26. Sept. 1781.

„Die Oper hatte mit einem Monolog angefangen, und da bat ich Herrn Stephani, eine kleine Ariette daraus zu machen, und daß, anstatt nach dem Liedchen des Osmin die zwei zusammenschwatzten, ein Duo daraus würde. — Da wir die Rolle des Osmin Herrn Fischer zugedacht haben, welcher gewiß eine vortreffliche Baßstimme hat, obwohl der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bas-

ſitzen, und ich ihm aber betheuert, er würde nächſtens höher ſingen, ſo muß man ſo einen benutzen, beſonders da er das hieſige Publicum ganz für ſich hat. — Dieſer Osmin hat aber im Original-Büchel das einzige Liedchen zu ſingen, und ſonſt nichts, auſſer in dem Terzett und Finale. Dieſer hat alſo im erſten Acte eine Arie bekommen, und wird auch im zweiten noch eine haben. Die Aria habe ich dem Herrn Stephani ganz angegeben, und die Hauptſache der Muſik davon war ſchon ganz fertig, ehe Stephani ein Wort davon wußte. — Sie haben nur den Anfang daran und das Ende, welches von guter Wirkung ſeyn muß. — Der Zorn des Osmin wird dadurch in das Komiſche gebracht, weil die türkiſche Muſik dabei angebracht iſt. — In der Ausführung der Aria habe ich ſeine ſchönen tiefen Töne ſchimmern laſſen. — Das: d'rum bei'm Barte des Propheten ꝛc. — iſt zwar im nämlichen Tempo, aber mit geſchwinden Noten — und da ſein Zorn immer wächst, ſo muß, da man glaubt, die Arie ſey ſchon zu Ende — das Allegro aſſai — ganz in einem andern Zeitmaße und andern Tone eben den beſten Effect machen; denn ein Menſch, der ſich in einem ſo heftigen Zorne befindet, überſchreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt ſich nicht — und ſo muß ſich auch die Muſik nicht mehr kennen. — Weil aber die Leidenſchaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt ſeyn müſſen, und die Muſik, auch in der ſchaudervollſten Lage, das Ohr niemals beleidigen, ſondern doch dabei vergnügen, folglich allzeit Muſik bleiben muß, ſo habe ich keinen fremden Ton zum F (zum Tone der Arie),

sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten, D minore, sondern den weitern A minore dazu gewählt. — Nun die Arie von Belmonte in A dur: O wie ängstlich, o wie feurig ꝛc. wissen Sie, wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende Herz schon angezeigt — die Violinen in Octaven. — Dieß ist die Favorit-Arie von Allen, die Sie gehört haben — auch von mir — und ist ganz für die Stimme des Adamberger geschrieben. Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimirt ist; man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flauto mit im Unisono ausgedrückt ist. — Der Janitscharen-Chor ist als solcher Alles, was man verlangen kann, kurz und lustig und ganz für die Wiener geschrieben. — Die Arie von der Constanze habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mademoiselle Cavalieri aufgeopfert. — Trennung war mein langes Loos, und nun schwimmt mein Aug' in Thränen — habe ich, so viel es eine welsche Bravour-Arie zuläßt, auszudrücken gesucht. — Das Hui habe ich in schnell verändert, also: doch wie schnell schwand meine Freude ꝛc. Ich weiß nicht, was sich unsere deutschen Dichter denken; wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die Opern anbelangt, so sollen sie doch wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen stünden."

„Nun das Terzett, nämlich den Schluß vom ersten Acte. Bedrillo hat seinen Herrn für einen Baumeister ausgegeben, damit er Gelegenheit habe, mit seiner Constanze

im Garten zusammen zu kommen: der Bassa hat ihn in seine Dienste genommen; Osmin, als Aufseher, und der davon nichts weiß, ist, als ein grober Flegel und Erzfeind von allen Fremden, impertinent, und will sie nicht in den Garten lassen. Das Erste, was ich angezeigt, ist sehr kurz, und weil der Text dazu Anlaß gegeben, so habe ich es so ziemlich gut dreistimmig geschrieben; dann fängt aber gleich das Major pianissimo an, welches sehr geschwind gehen muß, und der Schluß wird recht viel Lärmen machen, und das ist ja Alles, was zu einem Schlusse von einem Acte gehört: je mehr Lärmen, je besser, — je kürzer, je besser, — damit die Leute zum Klatschen nicht kalt werden. — Die Ouverture ist ganz kurz, wechselt immer mit Forte und Piano ab, wo bei'm Forte allezeit die türkische Musik einfällt, — modulirt so durch die Töne fort, und ich glaube, man wird dabei nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht hindurch nicht geschlafen haben." —

„Nun sitze ich wie der Hase im Pfeffer. — Ueber drei Wochen ist schon der erste Act fertig, und eine Arie im zweiten Acte, und das Sauf-Duett, welches in Nichts, als in einem türkischen Zapfenstreiche besteht, mehr kann ich aber nicht daran machen, weil jetzt die ganze Geschichte umgestürzt wird, und zwar auf mein Verlangen. Im Anfange des dritten Actes ist ein charmantes Quintett oder vielmehr Finale, dieses möchte ich aber lieber zum Schlusse des zweiten Actes haben *). Um dieß bewerkstelligen zu können, muß

*) Der zweite Act schließt mit einem Quartett und nicht mit einem Quintett.

eine große Veränderung, ja eine ganz neue Intrigue vorgenommen werden, und Stephani hat über Hals und Kopf Arbeit."

„Nun wegen des Textes von der Opera. — Was des Stephani seine Arbeit anbelangt, so haben Sie freilich Recht, doch ist die Poesie dem Charakter des dummen, groben und boshaften Osmin ganz angemessen. — Ich weiß wohl, daß diese Versart darin nicht die beste ist; doch ist sie so passend mit meinen musikalischen Gedanken, die schon vorher in meinem Kopfe herumspazierten, übereingekommen, daß sie mir nothwendig gefallen mußte; und ich wollte wetten, daß man bei dessen Aufführung nichts vermissen wird. Was die in dem Stücke selbst sich befindende Poesie betrifft, so könnte ich sie wirklich nicht verachten. — Die Arie von Belmont: O wie ängstlich ꝛc. könnte fast für die Musik nicht besser geschrieben seyn. — Das Hui und Kummer ruht in meinem Schoß' (denn der Kummer kann nicht ruhen) ausgenommen, ist die Arie auch nicht schlecht, besonders der erste Theil; — und ich weiß, bei einigen Opern muß schlechterdings die Musik gehorsame Tochter seyn. — Warum gefallen denn die welschen komischen Opern überall, sammt all dem Elend, was das Buch hat? — sogar in Paris, wovon ich selbst ein Zeuge war? — Weil da ganz die Musik herrscht und man darüber Alles vergißt; um so mehr muß ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloß für die Musik geschrieben sind, und nicht hier und dort, einem elenden Reime zu gefallen (die doch bei Gott zum Werthe einer theatralischen

Vorstellung, es mag seyn, was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen), Worte stehen, oder ganze Strophen, die des Componisten ganze Idee verderben. — Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste — aber Reime — des Reimens wegen das Schädlichste; die Herren, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immerhin sammt der Musik zu Grunde gehen. Da ist es am besten, wenn ein guter Componist, der das Theater versteht, und selbst Etwas anzugeben im Stande ist, und ein gescheiter Poet, als ein wahrer Phönix zusammenkommen — dann darf Einem vor dem Beifalle der Unwissenden auch nicht bange seyn. — Die Poeten kommen mir fast vor, wie die Trompeter mit ihren Handwerkspossen; wenn wir Componisten immer so getreu unseren Regeln (die damals, als man noch nichts Besseres wußte, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musik, als sie untaugliche Bücher verfertigen. — Nun habe ich Ihnen, dünkt mich, genug albernes Zeug daher geschwatzt."

Wenn man halbweges wollte, so könnte man einen ganzen Band als Commentar zu diesem Briefe schreiben. Ich begnüge mich aber, nur einige Schlußfolgerungen daraus zu berühren, auf welche ich mich später zu stützen veranlaßt sehen werde.

Vor Allem wird man bemerkt haben, wie Mozart seine Poeten zu leiten verstand, oder vielmehr, wie er sie ihr Gewerbe lehrte und selbst den wichtigsten Theil ihrer Aufgabe ausarbeitete; und, wenn der Leser die Musik zur Entführung genau kennt, so wird ihm auch nicht entgangen seyn,

daß der originellſte lyriſche Charakter des Stückes, eine der ausgezeichnetſten Schöpfungen des komiſchen Genius, mit einem Worte, Osmin allein von dem Componiſten geſchaffen worden iſt. Ohne das Duett und die beiden wundervollen Arien, die er dieſer Perſon gab und deren poetiſche Grundzüge er dem Dichter vorſchrieb, hätte Osmin muſikaliſch gar nicht exiſtirt. Und doch beſaß Mozart zur Beurtheilung des Verſes nichts als ſein Ohr, zur Beurtheilung der Handlung nur ſeinen geraden Verſtand; aber dieſes Ohr täuſchte ſich nie, da wo es ſich um Wohlklang handelte, und ſein gerader Verſtand zeigte ſich als eine hohe literariſche und kritiſche Intelligenz, ſobald es ſich darum drehte, die Beziehungen ſeiner Kunſt mit der dramatiſchen, auf die für den Muſiker vortheilhafteſte, die einzige gute, die einzige wahre Art in der Oper zu ordnen. Die Analyſe der Arien Osmin's und Belmonte's beweiſ't uns, wie überlegt der Muſiker bei ſeiner Arbeit zu Werk ging und welchen Werth er auf die Wahrheit des Ausdruckes hinſichtlich der Worte legte. Aber während er Alles dem Grundſatze der dramatiſchen Wahrheit unterordnet und dieſe völlig zur rationellen Baſis in ſeinen Opern nimmt, zeigt er zugleich, welche Rückſichten bei Befolgung dieſes Princips genommen werden müſſen, damit es nicht in einem ganz unbeſchränkten, oder wenigſtens übertriebenen Grade angewendet werde. Die Muſik, ſagt er, muß, ſelbſt in den furchtbarſten Situationen, ſtets dem Ohre wohltönen, ſtets Muſik bleiben; darin liegt es auch, daß Mozart's Opern ſyſtematiſch weder in die Claſſe der franzöſiſchen Opern der alten Schule, die von Gluck mit einge-

ſchloſſen, noch in die italieniſcher Opern, älterer oder moderner, gehören. Das in ſeinen claſſiſchen Werken unabänderlich beobachtete Princip des Wohlklanges unterſcheidet dieſe vollkommen von den Schöpfungen der erſtern Schule, die in ihrem Haſchen nach dramatiſcher Wahrheit häufig das Ziel verfehlte, weil ſie darüber hinausging, was ſtets zu geſchehen pflegt, ſobald die Muſik aufhört Muſik zu ſeyn, und in Geſchrei und reinen Lärmen der Inſtrumente ausartet. Das möglichſt getreue Wiedergeben des Sinnes der Worte, das den Perſonen und der Situation getreue Anpaſſen der Muſik unterſcheiden Mozart's dramatiſche Werke nicht weniger ſcharf von denen der italieniſchen Meiſter, für welche der Text einer Oper nur beiläufig als Leitfaden dient, welche die Coſtüme nur als eine Maskerade behandeln, und die muſikaliſchen Situationen als Mittel benützen, um die individuellen Talente der Sänger, je nach der Modeſchreibart und den Anforderungen des vorherrſchenden Geſchmackes glänzen zu laſſen.

Hinderniſſe verſchiedener Art veranlaßten das Verſchieben der Darſtellung der neuen Oper bis zum 12. Juli des Jahres 1782. Mozart verlor bei dieſem Zuwarten nichts. Belmonte und Conſtanze wurde mit rauſchendem Beifalle aufgenommen; die meiſten Stücke mußten wiederholt werden. Eine ziemlich verzweigte Cabale wagte es nicht, ihre Mißtöne durch die allgemein erſchallenden Applauſe und Bravo's hören zu laſſen; die Ueberzahl der Gutgeſinnten war zu bedeutend, als daß man ihr ungeſtraft hätte entgegen treten können. Die Neider tröſteten ſich aber mit der Hoffnung,

ein ander Mal eher durchdringen zu können, was ihnen auch in Figaro's Hochzeit gelang. Allem Anscheine nach hatte man darauf hingearbeitet, die Entführung bei dem Kaiser in Mißcredit zu bringen, was für die Wohldiener unter den Maestri's um so leichter war, als Joseph selbst Kenner seyn wollte. Er ließ auch nach der Aufführung den Componisten zu sich rufen und sagte zu ihm: „Gewaltig viel Noten, lieber Mozart." — „Gerade so viel, Eure Majestät, als nöthig ist." „Wie sonderbar!" bemerkt v. Nissen. „Als Bonaparte die vortreffliche Composition auf den Tod des General Hoche gehört hatte, richtete er an Cherubini dieselben Worte, wie der Kaiser, auf die der berühmte Componist dieselbe Antwort wie Mozart gab."

Prag ist die einzige Stadt der Welt, in welcher Mozart's Werke bei seinen Lebzeiten schon so beurtheilt wurden, wie es die Nachwelt zwanzig Jahre nach seinem Tode that. Professor Niemetschek, der Verfasser einer Biographie Mozart's in Anekdoten, erzählt uns, welches Aufsehen die Entführung in der Hauptstadt Böhmens und bei den wahren Kennern erregt habe. „Alles war hingerissen, Alles staunte über die neuen Harmonieen, über die originellen, bisher ungehörten Sätze der Blasinstrumente. Es war, als wenn das, was man bisher gehört und gekannt hatte, keine Musik gewesen wäre."

Ein solcher Beifall mußte alle Diejenigen aufschrecken, deren Eigenliebe Mozart's nationaler Triumph kränkte, deren Credit oder deren Existenzmittel sogar dadurch bedroht wurden. Es bedarf wohl keiner Versicherung, daß Mozart

eine Masse von Feinden hatte; denn ausser seinem täglich wachsenden Ruhme machte man ihm auch seine etwas herb schmeckende Freimüthigkeit und seine Vorliebe für das Kritisiren, welche sich so offen in seinen Briefen kund geben, und welche er auch in Gesellschaft nicht zügelte, zum Vorwurfe. Er sprach sich gegen Jedermann und über Alles ganz freimüthig aus, als wenn sein ungemeines Talent nicht an und für sich schon tödtliche Beleidigung genug für alle die gewesen wäre, deren Werke und Spiel er bekrittelte. Unter den italienischen Meistern, welche in Wien lebten, gab es mehrere, die weit genug blickten, um einzusehen, daß Mozart auf ihr Verderben losarbeite; daß seine deutsche Oper der erste Streich sey, den er gegen die Universal-Monarchie der italienischen Oper geführt habe, und daß die deutschen Barbaren ihnen zuletzt ebenso den musikalischen Scepter aus den Händen winden würden, wie die Vorfahren derselben Italien den Scepter der Welt geraubt hatten. Die Wunden, welche man auf diese Weise dem Nationalstolze schlug, der sich aus seinen letzten Verschanzungen vertrieben und in seiner Eigenliebe an der verwundbarsten Stelle getroffen sah, mußten tief und unheilbar seyn. Viele deutsche Musiker, welche die einfältige Eitelkeit besaßen, auf Mozart eifersüchtig zu seyn, machten mit den Italienern gemeinschaftliche Sache. Unter allen diesen Anfeindungen, die sich gegen den großen Mann erhoben, ist aber nur eine, welche historisch geworden ist, nämlich der Haß Salieri's. Als Schüler Gluck's, und gelehrter als alle die Opernschreiber unter seinen Landsleuten, mußte Salieri eben aus diesen Gründen der unver-

ſöhnlichſte Feind Mozart's werden. Der ſchmeichelhafte Irrthum, in Folge deſſen man in Paris ſeine Oper, die Danaiden, für ein Werk Gluck's gehalten hatte, ſeine Stellung als erſter Capellmeiſter am kaiſerlichen Hofe, ſein großer Ruf und ſeine zahlreichen dramatiſchen Triumphe, Alles dieß zuſammen mußte ſeinen Widerwillen gegen einen jungen Mann ohne Titel und Anſtellung, den armſeligen Muſiklehrer, der, wie er ſich nicht verbergen konnte, ihn und alle Anderen überragte, auf's Höchſte ſteigern. Bald vermehrten aber noch viel gefährlichere Feinde, welche jederzeit die Rache in ihren Händen, oder vielmehr Kehlen haben, die ſchon an und für ſich hinreichende furchtbare Phalanx. Es waren dieß die italieniſchen Sänger, die ſich um ihre Maeſtri pro aris et focis ſchaarten. Sie konnten Mozart viel Uebles zufügen, was ſie auch nicht unterließen. Waren die Anderen weniger glücklich? gibt es vielleicht nicht noch eine ſchwarze That von denjenigen ſeiner Mitgenoſſen zu berichten, über die Mozart ſich zu beklagen hatte? Wenn man einer Sage Glauben ſchenken will, die noch heut' zu Tage Nachhall findet, ſo würde ſich einer durch eine gräßliche Handlung bemerklich gemacht haben; Salieri hätte, dieſer zu Folge, Mozart vergiftet. Glücklicherweiſe für das Andenken an Italien entbehrt dieſe Sage ebenſo ſehr aller Begründung als Wahrſcheinlichkeit, und iſt eben ſo abgeſchmackt als abſcheulich. Nein, der Haß allein gebiert heutigen Tages unter Menſchen der gebildeteren Claſſen ſehr ſelten ſolche Verbrechen. Er gibt ſich nicht in Meuchelmorden, Vergiftungen oder anderen dramatiſchen Kataſtrophen und Effecten

kund. Glückliches Zeitalter! das seine Aufklärung selbst über die Menschen verbreitet hat, welche sich so recht von Herzen hassen. Die Feinde grüßen sich, sprechen mit einander, drücken sich die Hände und flüstern einander in die Ohren, es sind gute Bekannte, Zunftgenossen oder Mitbrüder in Apollo, beinahe Freunde; man sieht sie und besucht sie, wie Mozart Salieri sah und besuchte, der ihn stets auf die herzlichste Art empfing. Der Teufel verliert aber bei diesem Verfahren nichts gegen das frühere. Denn statt physisch den Menschen zu morden, wird er nun moralisch um's Leben gebracht, und diese Kunst verstanden Mozart's Feinde aus dem Grunde. Sie gingen aber in ihren Machinationen mit so vieler strategischer Kunst zu Werke, daß unser Freund nur die Folgen davon empfunden zu haben scheint, ohne daß es ihm je gelungen wäre, den geheimen Ursachen auf die Spur zu kommen. Auf dieselbe Weise wurden, trotz der günstigsten Aussichten, seine Plane auf ein dauerndes Glück in Mannheim und München durch Hände über den Haufen geworfen, die ihm stets unsichtbar blieben. Ebenso erklären weder er, noch seine Biographen gründlich die Ursachen, warum Joseph II., trotz der Verehrung für seine Talente und der Vorliebe, die er für seine Person hegte, es nur bei leerem Wohlwollen bewenden ließ. In Wien begnügte man sich nicht damit, ihm die Gunst und die Aussicht auf eine Anstellung abzuschneiden, das Publicum konnte ihn hier für das Vergessen des Hofes entschädigen, man mußte ihn also auch in der Meinung des Publicums vernichten. Auf welchem Wege war aber dieses Ziel am leichtesten zu erreichen? Sein Spiel

anzugreifen, wäre schwer gewesen; eher hätte es mit seinen Compositionen gelingen mögen, obgleich selbst von dieser Seite der Versuch sehr gewagt war, denn es gab doch gar zu viele Ohren, die der Haß nicht taub gemacht hatte! Sollte aber nicht der Mensch für den Künstler entgelten können? Der Mensch war eines der besten, edelsten und vernünftigsten Geschöpfe. Gleichviel, wenn der Neid einmal, weil er nichts Anderes findet, die Sitten und den Charakter seiner Opfer angreift, so wird er Keinen finden, der ganz unverwundbar wäre. Mozart suchte nach der Arbeit Zerstreuung; sein Herz war den Verlockungen der Liebe nicht unzugänglich; er liebte das mousstrende Getränk, das die Nerven des Musikers und des Dichters anregt. Seine, Freunden stets offene Börse, deren Wahl eine bessere hätte seyn können, war, wie nicht zu läugnen, oft leer und beinahe immer leicht. Er entlehnte nach allen Seiten und oft zu wucherischen Zinsen. Weit weniger, als Alles dieß, hätte hingereicht, um einen Menschen ganz schwarz zu malen, um ihn als Trunkenbold, Wüstling und zügellosen Verschwender hinzustellen. Der Haß suchte also dem Publicum sein trübes Mikroskop herzuleihen, in welches dasselbe aus Neugierde blickte. Viele fromme und kluge Leute schüttelten den Kopf, scheinbar sehr entrüstet, innerlich aber sehr befriedigt über eine Entdeckung, die stets mittelmäßigen Menschen angenehm ist, selbst wenn sie nicht neidisch sind. — Es gibt nichts Tröstlicheres, als wenn man sich sagen kann: ich besitze allerdings die Talente oder den Geist dieses Menschen nicht, aber ich schätze mich nichts desto weniger glücklich, daß ich

ihm nicht gleiche. Man glaubte also: die Einen, weil sie leichtgläubig waren, die Anderen, weil sie es gern glaubten; die Mehrzahl aber, weil ihnen die Sache nicht werth dünkte, aufgeklärt zu werden. Eben auf diese Gleichgiltigkeit speculiren die Verläumder, und durch sie gelangen sie an's Ziel. Ihr Sieg über Mozart war vollständig, und zwar so, daß seine Spuren selbst theilweise bei der Nachwelt haften geblieben, und wie ich fürchte, unverwischbar geworden sind. Vergebens wird der Biograph die Thatsachen sprechen lassen; vergebens wird er sagen, daß ein Mensch, der so jung starb und dessen Werke allein eine ganze musikalische Bibliothek zu füllen im Stande wären, wenige Zeit seinem Vergnügen habe widmen können; daß ein Gatte, der seine Frau leidenschaftlich liebte und von dieser stets geliebt wurde, der in einer neunjährigen Ehe sechs Kinder zeugte, kein Wüstling von Gewerbe seyn konnte; daß ein von Jedermann gesuchter Künstler, der jeden Tag in die ausgewählteste Gesellschaft Zutritt hatte, nicht die Gewohnheit haben konnte, sich täglich zu berauschen. Im Gegentheil, wenn man sich über Etwas zu wundern hat, so mag es darüber seyn, daß ein Familienvater, dessen Einkommen kaum dem Erwerbe eines mittlern Gewerbsmannes gleichkam, der bei keiner Art von Ausgabe knickerte, der seinen Freunden, ohne Aussicht auf Wiedererstattung, lieh, und zu all' dem doch noch so viel erübrigen konnte, um seinem alten Vater von Zeit zu Zeit Ersparnisse von 20 bis 30 Ducaten zu schicken, daß dieser Mann, sage ich, bei seinem Tode nicht mehr Schulden, als die elende Summe von 3000 Gulden hinterließ! Immerhin! In den Augen der

Mehrzahl, die sich nicht besser unterrichten will, wird Mozart immer ein Mensch bleiben, den man mit dem Worte Taugenichts bezeichnet.

Der Haß legte sich nicht ein Mal mit Mozart zu Grabe. Ausser dem unsterblichen Vermächtnisse seiner Werke blieb noch Etwas von ihm zurück, eine Wittwe und zwei unmündige Kinder. Wie die Liebe, so hat auch der Haß seinen Glauben. Der Haß wie die Liebe bilden sich gern ein, daß man durch Verfolgung oder Wohlthätigkeit gegen Wesen, in welchen sich ein erloschenes Leben fortpflanzt, unsichtbare Bande berühre, die selbst im Tode vielleicht noch fortbestehen. Allem Vermuthen nach durfte man voraussetzen, daß die Lage der Wittwe Mozart's einen Fürsten wie Leopold II. interessiren würde, man wußte aber auch, daß die Verhältnisse, zur Zeit, in welcher Joseph's Nachfolger auf den Thron gelangte, diesem vor Allem eine strenge Sparsamkeit auferlegten. Was that man nun? Man setzte eine Null an die Zahl der Schulden Mozart's, und diese lügenhafter Weise, um einen Zehner vermehrte Zahl schreckte, wie man erwartet hatte, den Kaiser ab. Eine Dame von hohem Range, und ehemalige Schülerin Mozart's, erfuhr diese Schändlichkeit und setzte die Wittwe davon in Kenntniß, diese erbat sich sogleich eine Audienz bei dem Kaiser, erhielt diese, klärte diesen über die Wahrheit auf, und erlangte dadurch augenblicklich eine Pension von zweihundert und fünfzig Gulden des Jahres. Durch ein Concert, dessen Ertrag die Freigebigkeit des Kaisers garantirte, war man im Stande, die Schulden zu bezahlen.

Ich bin den Ereigniſſen vorangeeilt, weil ich von einer Claſſe Menſchen zu ſprechen hatte, die ſo mächtig auf Mozart's Geſchick einwirkten, nicht durch Handlungen, welche man genau und nach der Reihenfolge anzugeben vermöchte, ſondern durch im Verborgenen ſchleichende Ränke und ihre ſtete Bereitwilligkeit, ihm zu ſchaden. Ich wollte Alles, was ſich über dieſen traurigen Gegenſtand ſagen läßt, mit einem Male kurz abmachen*).

Fünfzehntes Capitel.

1782 — 1784.

Zu der Zeit, in welcher wir nun angelangt ſind, als mit den erſten Vorſtellungen der Entführung eine neue Aera der dramatiſchen Muſik in Deutſchland zu beginnen anfing, kümmerte ſich Mozart weniger als je um das Geſchrei der Neider, die ſein Glück zu ſtören ſuchten. Er ſtand im Begriffe, ſich mit ſeiner geliebten Conſtanze Weber zu verbinden. Die Heirath kam aber nicht ohne Hin-

*) Holmes ſagt: Wenn man bedenkt, daß Mozart den ganzen Morgen bis zwei Uhr Unterricht gab, dann zu Mittag aß, nach Tiſche von ſeiner Anſtrengung wenigſtens eine Stunde auszuruhen genöthigt war, um die Abende, die er überdieß ſehr häufig in Soireen zubringen mußte, zu ſeinen zahlreichen Compoſitionen verwenden zu können, ſo blieb ihm keine Zeit für das ausſchweifende Leben, das man ihm zur Laſt legte.

derniſſe zu Stande. Der Vater des jungen Mannes ließ ſich lange bitten, ehe er ſeine Einwilligung gab; endlich gab er nach; aber die Mutter des Fräuleins weigerte ſich, warum, weiß man nicht, hartnäckig. Mozart-Belmonte war genöthigt, ſeine Conſtanze, wie in der Oper, zu entführen. Er führte ſie zu der Baronin v. Waldſtetten, wo die Liebenden, beide vor Wonne weinend, den ehelichen Segen erhielten. Die Baronin gab ein fürſtliches Souper, bei dem eine ſechszehnſtimmige Harmoniemuſik gemacht wurde, deren ſämmtliche Nummern von Mozart componirt waren. Den folgenden Tag aßen die Neuvermählten bei Gluck zu Mittag. Zwei Tage zuvor war die neue Oper auf ausdrückliches Verlangen des berühmten Veteranen gegeben worden, der, als ein über Eiferſucht erhaben ſtehender Mann, ſeinen Nebenbuhler darüber beglückwünſchte.

Seine Verheirathung brachte für Mozart Ausgaben mit, für die er nur durch eine verdoppelte Thätigkeit die Mittel anzuſchaffen im Stande war. Aus ſeinen Briefen iſt zu erſehen, wie er ſeine Zeit verwendete. Der ganze Morgen wurde den Schülern gewidmet, die Lectionen fingen um neun Uhr an und gingen um zwei Uhr zu Ende. Nach dem Mittageſſen ruhte Mozart eine Stunde lang aus. Abends war er beinahe immer in irgend eine muſikaliſche Geſellſchaft eingeladen, am häufigſten zu den Fürſten Eſterhazy und Galitzin. Seine zahlreichen Bekanntſchaften in der großen Welt und die Gunſt, in der er bei den Muſikfreunden ſtand, erlaubten ihm häufig Soireen und öffentliche

Concerte (Akademieen, wie man ſie nannte) im Theater zu veranſtalten.

Als die Zeit herankam, in welcher Mozart Vater werden ſollte, gelobte er, in der Freude ſeines Herzens, wenn Alles gut vorübergehe, eine Meſſe zu componiren; und wie der Augenblick der Entbindung ſeiner Frau nahte, begab er ſich in das Zimmer der Dulderin, und brachte Dinte, Feder und Notenpapier mit ſich. Wie, in einem ſolchen Augenblicke und unter ſolchen Umſtänden wollte er arbeiten? Ja, er ſchrieb und zwar mit ſeiner ſtets gewohnten Schnelligkeit. Er hört ſchreien, wirft die Feder weg, eilt zu ſeiner Frau, umarmt, tröſtet und ermuthigt ſie, und als er ſie ruhiger werden ſieht, kehrt er zu ſeinem Geſchäfte zurück. Sollte man dieß für möglich halten? Erhoben ſich ſeine Fähigkeiten über die Grenzen, innerhalb welcher es anderen Menſchen möglich iſt, Meiſterwerke zu ſchaffen; brauchen nicht ſelbſt die größten Genie's dazu Ruhe, Stille und Sammlung? Und an was arbeitete Mozart, während er das Schmerzensbett vor Augen hatte, und herzzerreißende Laute an ſein Ohr tönten? An einem der ſechs Violinquartetts, die er Haydn widmete. Das Menuet ſammt Trio des zweiten Quartetts war eben fertig geworden, als der Erſtgeborene des durch Nichts zu erſchütternden Muſikers das Licht der Welt erblickte. Wir verdanken dieſe Anekdote der Wittwe Mozart's ſelbſt. Man wird wohl fragen, wie er im Stande war, unter ſolchen Umſtänden zu arbeiten? Wenn Mozart ſeine Muſik ſchrieb, war er faſt nichts Anderes, als beinahe ein bloßer Abſchreiber. Er componirte im Kopfe,

ohne bei seiner Arbeit sich um Ort oder Stunde zu kümmern, ohne sein Piano zu Rath zu ziehen; denn wenn er ein Mal die Feder zur Hand nahm, so war das, was er componiren wollte, schon ganz vollendet, und er hatte es eigentlich nur noch in's Reine zu schreiben. Aus diesem Grunde findet man in Mozart's Manuscripten, selbst in seinen Skizzen nur wenige Correcturen und Durchstriche.

Nach dem Wochenbette seiner Frau besuchte Mozart mit ihr Salzburg. Diese Reise kam aber beinahe durch einen Vorfall nicht zu Stande, welcher einen tiefen Blick in die nichts weniger als blühenden finanziellen Verhältnisse des Meisters zuläßt. Einer seiner Gläubiger, den er für den Augenblick nicht zu befriedigen vermochte, wollte sich seiner Abreise widersetzen. Nur mit großer Mühe gelang es Mozart, sich diesen Menschen vom Halse zu schaffen, und man weiß heute noch nicht, durch welches Mittel es ihm gelang, ob durch Bitten, oder das Versprechen höherer Interessen, oder ob er dadurch, daß er ihm etwas vorspielte, sein Felsenherz erweichte, oder, was wahrscheinlicher ist, daß er sich durch Anleihen anderwärts half. Kurz, man machte sich auf den Weg. Die zu bezahlende Summe betrug dreißig Gulden Reichswährung.

Die Freude, seinen alten Vater nach einer zweijährigen Trennung wieder zu sehen, ließ Mozart das Gelübde, das er zu erfüllen hatte, nicht vergessen. Die Messe, ex voto, war schon in Wien angefangen worden; sie wurde in Salzburg vollendet und in der St. Peterskirche daselbst ausgeführt.

Kaum hatte der Componist seine Feder niedergelegt, die

ein bedeutendes Werk vollendet hatte, zu dem ihn religiöses und zärtliches Gattengefühl angetrieben, als die Freundschaft ihn veranlaßte, sie wieder zu ergreifen. Einer seiner ehemaligen Genossen, Michael Haydn, ein Bruder Joseph Haydn's, hatte vom Erzbischofe den Auftrag erhalten, Duetts für Violine und Bratsche zu componiren. Haydn erkrankte aber so schwer, daß er außer Stande zu arbeiten war. Als die zur Anfertigung bestimmte Frist abgelaufen war, verlangte man die Duetts. Der Kranke entschuldigte sich mit seinem Zustande, allein der Erzbischof, der keine Entschuldigungen liebte, befahl sogleich den Gehalt Haydn's zurückzuhalten, weil dieß das sicherste Mittel ist, die Wiederherstellung eines Menschen zu beschleunigen, der nichts als seinen Gehalt zur Befriedigung des Arztes und Apothekers hatte*). Mozart, der den Kranken täglich besuchte, fand diesen in Verzweiflung, und erhielt auf Befragen den Beschluß des Erzbischofes mitgetheilt. Er liebte es nicht, zu Tröstungen seine Zuflucht zu nehmen, wenn er helfen konnte. Ohne seinem armen Freunde ein Wort zu sagen, setzt er sich zu Hause hin, und bringt ihm zwei Tage

*) Der Leser wird billig fragen, wie es komme, daß Künstler, wie sie die Salzburger Capelle aufzuweisen hatte, sich eine solche Behandlung gefallen ließen, darum führe ich die Gründe an, welche Herr v. Nissen angibt. Dieser sagt: „Was sie anzog und hielt, war die, obgleich geringe Versorgung der Wittwen, die Umgebung des Hofes und das behagliche und wohlfeile Leben." Das Behagliche kann aber bei solcher Behandlung doch wohl keinen andern Sinn haben, als daß der Dienst nicht anstrengend war. D. B.

nachher die Duetten, völlig in's Reine geschrieben, auf deren Vorderblatt nichts mehr als der Name Michael Haydn gesetzt werden durfte, um sie dem Erzbischofe überreichen zu können. Das Geheimniß wurde von beiden Theilen bewahrt, und der Erzbischof wünschte sich Glück über die Art, wie er es verstanden, den Genius des Componisten zu erwecken und dem Kranken die Gesundheit wiederzugeben. — Zwei Schüler von Michael Haydn, Schin und Otter erzählen diese Anekdote in einem Lebensabrisse ihres gelehrten Meisters. „Noch oft ergötzen wir uns," sagen sie, „in der spätern Zeit mit diesem trefflich gerathenen Liebeswerke, das auch unser Meister als ein Heiligthum im Original aufbewahrte, und darin immer Mozart's unsterbliches Andenken ehrte." Diese Duetten erschienen einige Jahre später in Offenbach unter dem Namen ihres wirklichen Verfassers, der aber deßhalb doch dieser Veröffentlichung ganz fremd blieb.

Nach einem Aufenthalte von drei Monaten kehrten die Gatten von Salzburg wieder nach Hause zurück.

Im folgenden Jahre (1784) lenkte sich die Aufmerksamkeit der Wiener Musikliebhaber in hohem Grade einer Signora Strinasſacchi zu, einer Künstlerin auf einem Instrumente, welches selten die Finger einer Frau mit Glück handhaben. Sie war eine sehr berühmte Violinspielerin ihrer Zeit. Nachdem sie ein Concert bei Hofe gegeben hatte, erhielt sie die Erlaubniß, ein Concert im italienischen Theater veranstalten zu dürfen. Die Signora wünschte mit einem neuen Concertstücke aufzutreten, in dem sie mit einem andern Künstler, der in Hinsicht des Rufes und Talents dieses Wett-

kampfes würdig wäre, in die Schranken treten könnte. Zu diesem Zwecke vermochte ihrer künstlerischen Eigenliebe Niemand besser zu dienen, als Mozart, denn es gab keinen Namen, an dessen Seite sich der ihrige auf dem Programm besser ausnahm; den Vortheil ganz abgerechnet, daß sie bei einem Partner, wie er war, nicht lange erst nach einem Componisten sich umzusehen hatte, der das Concertstück, auf eine den Mitteln, Wünschen und Absichten der Dame anpassendere Art zu schreiben verstanden hätte. Sie wandte sich daher an Mozart mit der Bitte, eine Sonate für Violine und Clavier zu componiren und mit ihr zu spielen. Es scheint, daß Mozart Gesuche dieser Art nie abgeschlagen habe, mochte der, welcher sie an ihn richtete, die Gewährung als Künstler und Mensch verdienen oder nicht. Er arbeitete für Diejenigen umsonst, welche ihn nicht bezahlen konnten und wollten; obgleich die öftere Wiederholung von dergleichen Bestellungen ihm manchmal ungelegen kamen, und selbst unangenehm waren. Sie nahmen ihm Zeit weg und vermehrten weder seinen Ruhm noch seine Einnahmen. Viele dieser Stücke, deren willfährige Ausführung den Katalog der Werke Mozart's unnöthigerweise vergrößerte, sind Kleinigkeiten, die den Stempel der Eile und Nachlässigkeit an sich tragen; einige zeigen augenscheinlich, daß sie auf die persönliche Schwäche der Künstler oder Liebhaber berechnet waren, für die sie gemacht wurden. Die Sonate, welche die Signora Strinasacchi von ihm verlangte, erforderte größere Sorgfalt. Die Signora besaß wirklich eine große Stärke, und überdieß sollte er selbst mit ihr spielen. Allein, sey

es, daß es ihm an Zeit gebrach, oder daß er sich zu dieser Arbeit nicht aufgelegt fühlte, er verschob sie von einem Tage auf den andern. So war der Tag vor dem Concert herangekommen und es war noch nichts fertig. Als die Signora erfuhr, daß die Sonate bis jetzt nur auf den Zetteln bestehe, die bereits gedruckt und ausgetheilt waren, eilt sie ganz außer sich zu Mozart, den sie glücklicher Weise zu Hause trifft, und erklärt ihm, nicht eher von der Stelle zu gehen, bis er wenigstens die Violinstimme geschrieben habe. Zum Studiren derselben bleibt ihr nur noch die Nacht und der folgende Morgen; überdieß mußte sie allein sich einüben. Mozart, der wie immer viel zu thun hatte, vergißt die Probe und läßt sich erst im Concert sehen. Vorwürfe hätten zu nichts geholfen, die Gefahr war groß, aber sie war unvermeidlich. Man nimmt die Sonate vor. Das Publicum, das von Nichts weiß, bewundert das treffliche Zusammenspiel der beiden Künstler, in welchem sie die schwierigsten Passagen vortragen. Der Kaiser befindet sich in seiner Loge und bemerkt, daß Eines der Spielenden, man erräth wohl welches, nur ein weißes Blatt vor sich liegen hat. Se. Majestät täuscht sich nicht. Mozart, welcher seine Partie sich in Gedanken aufgesetzt hatte, hatte den ganzen Tag über keine Zeit gefunden, sie zu Papiere zu bringen. Joseph verlangte die Musik zu sehen und erblickte in der That auf den doppelten Linien für das Clavier nichts, als die Tactstriche. „Haben Sie es wieder ein Mal darauf ankommen lassen?“ sagte der Kaiser. — „Ja, Euere Ma-

jestät," erwiderte Mozart, „es ist aber doch keine Note ausgeblieben." Wir dürfen ihm kecklich auf's Wort glauben.

Sechzehntes Capitel.

1785—1786.

Hier hört die Familien-Correspondenz, die seit dem häuslichen Niederlassen Mozart's in Wien nach und nach immer spärlicher geworden war, ganz auf, und mit ihr verschwindet die Quelle der authentischen und nicht zu ersetzenden zusammenhängenden Nachrichten, aus der ich die hauptsächlichsten Elemente bis zu diesem Capitel gezogen habe. Von nun an werden wir weniger Details haben, indem sich die Berichte nur noch auf Sagen, geschriebene Zeugnisse der Zeitgenossen, kostbare, wiewohl sehr oft unvollständige Erinnerungen des Herrn v. Nissen und auf die chronologische Reihenfolge der hervorragendsten Werke Mozart's zu stützen vermögen.

Zu Anfange des Jahres fünfundachtzig gab der alte Mozart seinem Sohne den Besuch zurück, den ihm dieser einige Jahre zuvor abgestattet hatte. Er kam gerade recht, um die drei letzten der sechs, Haydn gewidmeten, Quartetts zu hören. Diese unsterbliche Arbeit war endlich vollendet worden. Nur die Vergleichungen des Datums zeigten, mit welcher Sorgfalt der Componist ein Werk zur Reife und Vollkommenheit gedeihen lassen wollte, das unter den Auspicien Joseph Haydn's erscheinen sollte. Er, der weniger Zeit

dazu brauchte, eine Oper zu componiren, als ein italienischer Sänger Zeit nöthig hatte, sie einzustudiren, verbirgt keineswegs die Mühe und lange Arbeit, welche ihn sechs nicht allzulange Piecen kosteten, in denen er nur zwei Violinen, eine Viola und ein Violoncell verwendete*). Aber dießmal war der Vater und das bis dahin einzige Vorbild dieser Gattung sein Richter; die Billigung Haydn's sollte seine Belohnung seyn. Es handelte sich darum, daß die Widmung des Meisters ebenso würdig wäre, als des Schülers. Nachdem die Quartetts ganz durchgespielt waren, ging Haydn auf Mozart's Vater zu, und sprach die feierlichen Worte: „Ich sage Ihnen vor Gott und als ein ehrlicher Mann, daß ich Ihren Sohn für den größten Componisten anerkenne, von dem ich nur immer gehört habe.“ Wie groß erscheint er selbst, der Vorläufer und Fortsetzer Mozart's, wenn man ihn so die Gerechtigkeit der Nachwelt, einem Manne gegenüber, zum Voraus üben sieht, welchen die Nachwelt stets über ihn stellen wird.

Es existirt noch ein Brief Haydn's, welcher darthut, daß seine Ansicht über Mozart sich nie änderte. Er ist an einen in Prag wohnenden Freund gerichtet, und trägt das Datum vom December 1787. Ich kann nicht umhin, ihn meinen Lesern mitzutheilen. „Sie verlangen eine Opera buffa von mir; recht herzlich gern, wenn Sie Lust haben, von meiner Sing-Composition Etwas für sich allein zu be-

*) Mozart sagt selbst in der Widmung seiner Quartetts, „daß sie die Frucht einer langen und mühsamen Arbeit seyen.“ —

sitzen. Aber um sie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen dießfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel an unser Personale (das des Fürsten Esterhazy) gebunden sind, und außerdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Localität berechnet habe. Ganz was anders wäre es, wenn ich das unschätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das dortige Theater zu componiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der große Mozart schwerlich Jemand andern zur Seite haben kann*). Denn, könnt' ich jedem Musikfreunde, besonders aber den großen Herren, die unnachahmlichen Arbeiten Mozart's so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so großen Empfindung in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde, so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen." Mozart dagegen stellte Haydn über alle Componisten, gestorbene und lebende. „Keiner von uns," sagte er, „kann Alles wie Vater Haydn: schäkern und rühren, zum Lachen und Weinen bringen, und Eines wie das Andere gleich gut."

Unter den Componisten Wien's befand sich ein thätiger Mann, aber ein sehr mittelmäßiger Kopf, mit Namen Kotzeluch, wenn ich nicht irre, der in Folge eines sehr allgemeinen Fehlers meinte, seinen Werken dadurch Geltung zu verschaffen, wenn er die eines großen Meisters herabsetze. Wo er konnte, suchte er Haydn's Ruhm zu schmälern. Dieser Mensch glaubte an Mozart einen eben so bereitwil-

*) Dieser befand sich nämlich gerade in Prag. D. B.

ligen Verbündeten zu finden, seine Plane befördern zu helfen, als er im Stande gewesen wäre, denselben zu dienen. In dieser Absicht brachte er ihm häufig Quartetts und Symphonieen von Haydn, und machte mit triumphirender Miene auf einige jener grammatikalischen Schnitzer aufmerksam, welche das Ohr beinahe nie bemerkt, wie verdeckte Quinten zum Beispiel, die aber nichts desto weniger in den Bereich der pedantischen Kritik gehören. Die Jagd auf Quinten gehörte unter die Leidenschaften des vergangenen Jahrhunderts. Ein geübter Jäger konnte überall welche entdecken. Es gab deren offene und verborgene; einige, welche man nur sehen, andere, die man nur hören konnte; wieder andere, welche weder für das Ohr, noch das Auge bemerklich waren, Einschiebsquinten, also eingebildete Quinten. Mozart, der diese lächerliche Pedanterie von Herzen verachtete, suchte Anfangs den kritischen Bemerkungen des Herrn Kotzeluch auszuweichen; als er aber sah, daß sie der einzige Zweck seiner gar zu häufigen Besuche waren, konnte er nicht mehr länger an sich halten, und sagte ihm eines Tages gerade zu: „Herr, und wenn man uns Beide zusammenschmilzt, wird doch noch lange kein Haydn daraus!“ Dieser Ausfall befreite ihn zwar von einem Zudringlichen, dagegen hatte er auch einen Feind mehr.

Die Annalen der Kunst bieten wenige Beispiele, welche den Stand des Künstlers so sehr ehren, und auf die edelste Art die wahre Ueberlegenheit des Talents charakterisiren, als die beständige und ergebene Freundschaft, welche zwischen den beiden größten Musikern der Welt bestand. Die hohe

Achtung, die ſie ſtets gegenſeitig für einander ausſprachen, und, mehr als Alles dieß, die zwiſchen ihnen beſtehende gegenſeitige Belehrung: Mozart erklärte von Haydn gelernt zu haben, wie man Quartetts mache, und Haydn, daß er von dem Univerſal-Muſiker Mozart das gelernt habe, wodurch er im Stande geweſen ſey, ſpäter ſeine letzten Symphonieen, die Schöpfung und die Jahreszeiten zu ſchreiben.

Es bleibt mir noch übrig zu ſagen, wie die, Haydn gewidmeten Quartetts aufgenommen wurden, als ſie neu waren. Der Muſikverleger Artaria, der das Manuſcript gekauft hatte, ſchickte eine Anzahl Abdrücke zum Verkaufe nach Italien, von wo man ſie ihm aber mit der Bemerkung zurückgehen ließ, daß man eine Ausgabe nicht verkaufen könne, „deren Stich ſo fehlerhaft wäre.“ Sie war aber ganz correct!! Das war aber noch nicht Alles. Ein ungariſcher Edelmann, der Fürſt Graſſalkowitſch, ein großer Muſikfreund und Kenner, ließ eben dieſe Quartetts von den Muſikern ſeiner Capelle aufführen; kaum hatte er aber etwa zwanzig Tacte gehört, als er die Noten zerriß, in Ermangelung einer directen Rache, die er gern am Componiſten und dem Verleger genommen hätte, die ihn ſo ſchändlich betrogen hätten. Noch mehr: der beſt bezahlte, wenn auch nicht verdienſtvollſte Capellmeiſter ſeines Jahrhunderts, Sarti, gab über eines der Quartetts kritiſche Bemerkungen heraus, die mit dem Satze ſchließen: **si puo far di piu per stonare gli professori?** (Kann man mehr thun, als die Spielenden aus dem Tone bringen?)

Das waren alſo die Ehrenbezeugungen, welche den ge-

liebten Kindern zu Theil wurden, nachdem sie ihr Vater unter dem Schutze Haydn's in die große Welt geschickt hatte*). So wurde also bei seinem Entstehen ein Werk verstanden, das der ewige Typus dieser Gattung seyn wird, ein Wunder der Tonschöpfung, in der die erhabene Kunst Bach's, neu erstehend, sich mit allen Blendwerken der modernen Musik verbindet. An wem lag der Fehler? an Mozart ohne allen Zweifel. Als er diese Quartetts schrieb, dachte er zu viel an Haydn und zu wenig an die Verleger, die Dilettanten, die ausübenden Künstler, seine Zeitgenossen.

Die Vorsteher des Pensions-Vereins für die Wittwen und Waisen der Künstler ersuchten Mozart, für das jährlich stattfindende Concert (1785) um ein Oratorium. Die Zeit war kurz zugemessen. Ein neues Werk von der Länge zu schaffen, daß es einen ganzen Abend ausgefüllt hätte, wäre physisch unmöglich gewesen; weil aber Mozart nicht der Mann war, bei der Art Veranlassungen seine Mitwirkung zu verweigern, so schlug er einen Ausweg ein, den die Nothwendigkeit allein rechtfertigen konnte. Er nahm das Kyrie und Gloria aus der Messe, die er in Salzburg aus Gelöbniß componirt hatte, und fügte zwei Arien, eine für Sopran, eine andere für Tenor, und überdieß ein Trio hinzu. Das Ganze wurde, wohl oder übel, einem italienischen Texte angepaßt, welchen die Gesellschaft ihm lieferte. Aus diesem Flickwerke entstand Davidde penitente, ein Werk, dessen ausserordentliche Schönheit, und namentlich dessen pracht-

*) Worte der Widmung.

volle Chöre, es ohne allen Zweifel Mozart's classischen Werken anreihen, obgleich dasselbe uns nicht den vollkommenen Maßstab abgibt, was der Componist im Gebiete der Oratorien zu leisten im Stande gewesen wäre, wenn er Zeit und Gelegenheit gehabt hätte, eines zu schreiben *). Das Oratorium hat, wie Jedermann weiß, einen ganz eigenthümlichen Styl, der im Allgemeinen zwischen dem für die Kirche und für das Theater die Mitte hält, wozu noch besonders die Eigenthümlichkeiten des Gegenstandes kommen, den es behandelt. Ein Bruchstück also aus einer Messe, das anderen Worten als denen des Rituals angepaßt wird, bleibt deßhalb doch immer Kirchenmusik, und kann folglich vernünftiger Weise nur in Hinsicht auf den ursprünglichen Text beurtheilt werden. **Davidde penitente** ist also zwar nach Titel und Dichtung, aber nicht in Betracht der Musik, ein Oratorium.

Im folgenden Jahre (1786) hatte Mozart den Schauspiel-Director zu schreiben, eine Komödie mit Gesang in einem Acte. Diese Arbeit bestellte der Kaiser für ein Fest in Schönbrunn bei ihm. Weil es nicht in meiner Absicht liegt, auf dieses Werkchen im analytischen Theile meines Buches zurückzukommen, so will ich hier einige Worte darüber sagen, wie ich es mit der Oper Idomeneo gehalten habe. Das Stück zählt nur vier Musikstimmen: die Ouverture, zwei Arien und ein Trio, das zugleich das

*) Mozart hat zwar allerdings andere Oratorien geschrieben, allein es sind dieß Werke seiner ersten Jugend, oder vielmehr Kindheit, und jetzt gar nicht mehr gekannt.

Finale bildet. Die Ouverture iſt ſehr bekannt, das Uebrige dagegen viel weniger. Ein Streit zwiſchen zwei Sängerinnen, welche jede von ſich behauptet, die erſte und beſte Sängerin zu ſeyn, bildet den ganzen Inhalt des Stückes; was aber dieſer dramatiſchen Kleinigkeit ein ziemlich pikantes Intereſſe verlieh, war der Umſtand, daß Mlle. Cavaglieri und Mad. Lange, Mozart's ehemalige geliebte Aloyſe, ſich ſelbſt unter den fingirten Namen von Herz und Silberklang darſtellten. Sie waren die beiden erſten Sängerinnen Wiens, das heißt, jede war die erſte in ihrem Genre und die zweite in dem ihrer Rivalin. Das Stück, welches ſie in Schönbrunn zuſammen dem Hofe vorführten, diente gleichſam zum Urtheilsſpruche in letzter Inſtanz in dem großen Proceſſe, in welchem das Tribunal des Publicums zu keiner Entſcheidung gelangen konnte, weil die Richter unter ſich uneins waren. Die Pflicht gebot dem Componiſten bei dieſer merkwürdigen Gelegenheit, die Wage ganz gleich zu halten, keinen Theil dem andern gegenüber zu bevorzugen, ſondern, ſo viel er konnte, die Mittel jeder der beiden Sängerinnen gehörig geltend zu machen. Mozart erfüllte dieſe Pflicht mit ſo ängſtlicher Gewiſſenhaftigkeit, daß aus der Muſik unmöglich zu erſehen iſt, ob die Herz oder Silberklang ſeine Verwandte, und ach! ehemals der Gegenſtand ſeines Herzens war. Mlle. Cavaglieri hatte eine Arie, Madame Lange ebenfalls eine, beide Nummern hatten ihr Andante und Allegro, beide waren gleich ſchön, obgleich in verſchiedenem Charakter gehalten. Im Terzett iſt Geſang und Bravour mit mathematiſcher Genauigkeit ausgetheilt; Achtel,

Sechzehntel, Viertelpauſen, Achtelpauſen, Alles war mit dem Cirkel abgemeſſen. Nur wenn es an die Rouladen und die aufſteigenden Tonleitern kommt, ſieht ſich der unbeſtechliche Compoſiteur genöthigt, ſich in den Gernzen der Stimmmittel zu halten, und dieſe Grenzen waren nicht gleich. Die Stimmen ſteigen, ſteigen und gehen nur herab, um einen Anlauf zu nehmen, um noch höher zu ſteigen; ein Kletter-maſt, an dem ſich zwei gleich gewandte und kräftige Turner verſuchen. Endlich gelangt die Silberklang zum hohen D; aber in demſelben Augenblicke nimmt die Herz in einer kühnen Terze das hohe F. Sie hat den Preis, welcher an der Spitze des Maſtes befeſtigt iſt. Die Herz hat geſiegt! Welche war aber die Herz, Mlle. Cavaglieri oder Mad. Lange? Ich bin auſſer Stande, es poſitiv auszuſprechen. Allein ich meine, es müſſe Mad. Lange geweſen ſeyn, weil die Arien in der Entführung und in *Davidde penitente*, welche für die Cavaglieri geſchrieben ſind, nur bis in's hohe D, alſo bis zu dem Tone gehen, mit welchem die Paſſagen der Silberklang ſchließen.

Im Ganzen kann man ſagen, daß der Schauſpiel-Director ein recht niedliches, kleines Stück iſt, das ſelbſt heute noch mit zwei Sängerinnen von großem Stimmen-umfang und großer Bravour gefallen dürfte. Mozart iſt aber nicht darin zu ſuchen. Er hat zwar ſeinen Namen darauf geſetzt, aber er vergaß ſein Siegel beizudrücken.

Der Grund, warum Mozart ſeinen Schauſpiel-Director nicht mit ſeinem ſonſtigen Fleiße ausarbeitete, liegt darin, daß derſelbe der Mühe nicht verlohnte, und weil

ihm ein Werk von ganz anderer Wichtigkeit im Kopfe ſteckte. Beaumarchais' Figaro beſchäftigte damals Jedermann mit ſeinen Abenteuern. Nachdem der Barbier von Sevilla ſeines Herrn Vermählung zu Stande gebracht hatte, wollte er ſelbſt ſich auch verheirathen. Es gelang ihm dieß trotz Almaviva und Cenſur, und ſeine Hochzeit wurde auf allen Theatern gefeiert, und ſcandaliſirte Europa ebenſo ſehr, als ſie es unterhielt. Figaro war eine große literariſche Berühmtheit geworden, und ſo kam man auf den Gedanken, auch eine muſikaliſche Berühmtheit aus ihm zu machen. Mozart wurde dazu auserſehen, ihn mit dem Talente des Geſanges auszuſtatten, dem einzigen, das ihm vielleicht noch fehlte. Ob der Auftrag nach Mozart's Geſchmacke war oder nicht, kam nicht in Betracht; der Kaiſer wollte es, und er mußte gehorchen. Wir bedauern ſehr, daß uns hier die Nachrichten fehlen, wie wir ſie bei ſeinen Unterhandlungen mit Stephani zu geben im Stande waren; aber ſo viel weiß man, daß Mozart ſeinen neuen Librettomacher, den Abbate da Ponte ebenſo leitete, wie er es bei dem andern gehalten hatte; daß er ihm den Plan des Buches, ſowie die ſceniſche Eintheilung, ſoweit ſie auf die richtige Vertheilung der Muſik Bezug hatte, auf's Genaueſte vorzeichnete. Der Plan iſt an und für ſich ein Meiſterſtück; und was die Partitur der *Nozze di Figaro* anbelangt, ſo glaube ich, dem Leſer nichts Neues mit der Behauptung zu ſagen, daß Mozart wenig Schöneres, und nichts, was ſchwieriger zu componiren war, geſchrieben hat.

Wie kommt es nun, daß dieſes unnachahmliche Meiſterwerk

a terra (durchfiel) ging? und wie, daß *la Cosa rara* von Martin, die zur ſelben Zeit in Wien gegeben wurde, *alle ſtelle* ſtieg (in die Wolken erhoben wurde)? Ein ſeltenes Beiſpiel eines ſolchen Sieges neben einem ſolchen Durchfalle! Wie es zuging, will ich ſogleich auseinanderſetzen. Salieri, der Ober-Director, protegirte Martin, von dem er nichts zu fürchten und viel zu hoffen hatte, wenn er mit Mozart in die Schranken trat. Die Sänger protegirten dieſen Maeſtro ebenfalls, der ihr ſehr ergebener und gehorſamer Sklave, gleich allen Maeſtri's auf der Welt war. Hiezu kam, daß die Muſik zur Cosa rara, in welcher ſich das Talent eines ganz gefälligen Componiſten kundgibt, Jedermann ſehr leicht in die Ohren fiel. Figaro dagegen iſt eine der Opern, die niemals Jedermann gefallen werden, und die namentlich den italieniſchen Sängern, aus vielen Gründen, auf die wir an einem andern Orte zu ſprechen kommen werden, unerträglich ſeyn mußte. Ein Zuſammentreffen anderer günſtiger Umſtände für die anti-mozart'ſche Partie, deren Haupt Salieri*) war, durfte man nicht unbenützt vorübergehen laſſen. Mozart, welcher ſein Werk einer Geſellſchaft anvertraute, die ihm vom Oberdirector bis zum letzten Sänger herab entſchieden feindlich geſinnt war, gab ſich auf dieſe Art förmlich in die Hände ſeiner Henker. So wurden auch die beiden erſten Acte**) der Oper auf eine

*) L. Mozart, der damals noch in Wien war, ſpricht es ganz unumwunden in einem Briefe an ſeine Tochter aus. D. B.

**) Bekanntlich hat dieſe Oper, die jetzt meiſtens in zwei Acten gegeben wird, deren vier. D. B.

schändliche Art dargestellt. Der Componist eilte, wie man sagt, voll Entrüstung in die kaiserliche Loge, um den Schutz Sr. Majestät anzuflehen, die selbst über das, was vorging, indignirt war. Joseph ließ den Schuldigen eine strenge Zurechtweisung zugehen, der übrige Theil der Oper ging etwas besser, aber der Streich war bereits geglückt. Das Publicum hörte bis an's Ende mit Kälte zu. Figaro fiel und konnte sich lange Zeit von seinem Falle in Wien nicht mehr erholen.

Siebenzehntes Capitel.

1786—1788.

Nichts desto weniger fand die verdammte Oper gerechtere oder competentere Richter. Alle die Werke Mozart's, an die sich der Wiener Geschmack nicht gewöhnen konnte, nahmen natürlicher Weise ihren Weg nach Böhmen, wo sie gewiß seyn durften, eine Aufnahme zu finden, wie sie jenen edelen Verbannten aus Athen und Rom bei den fremden Nationen zu Theil wurde, bei denen ihr undankbares Vaterland sie nöthigte, ein Asyl zu suchen. Figaro wandte sich an das Prager Publicum, das ihm die glänzendste Genugthuung zu Theil werden ließ. Hören wir darüber einen Augenzeugen, den Professor Niemetscheck, den wir schon ein Mal anzuführen Gelegenheit hatten.

„*Le nozze di Figaro* wurden im Jahre 1786 von der Bondini'schen Gesellschaft, die abwechselnd in Leipzig,

Warſchau und Prag ſpielte, in letzterer Stadt auf das Theater gebracht, und gleich bei der erſten Vorſtellung mit einem Beifalle aufgenommen, der nur mit demjenigen, welchen die Zauberflöte nachher erhielt, verglichen werden kann. Es iſt die ſtrengſte Wahrheit, wenn ich ſage, daß dieſe Oper faſt ohne Unterbrechung dieſen ganzen Winter geſpielt ward, und daß ſie den traurigen Umſtänden des Unternehmers vollkommen aufgeholfen hat. Der Enthuſiasmus, den ſie bei dem Publicum erregte, war bisher ohne Beiſpiel; man konnte ſich nicht genug ſatt daran hören. Sie wurde bald von einem unſerer beſten Meiſter in einen guten Clavierauszug gebracht, in Partieen für Blasinſtrumente, in's Quintett für Kammermuſik, in deutſche Tänze verwandelt: kurz, Figaro's Geſänge wiederhallten auf den Gaſſen, in den Gärten, ja ſelbſt der Harfeniſt auf der Bierbank mußte ſein *Non più andrai* tönen laſſen, wenn er gehört werden wollte."

„Dieſe Erſcheinung hat freilich größtentheils in der Vortrefflichkeit des Werkes ſeinen Grund; aber nur ein Publicum, welches ſoviel Sinn für das wahre Schöne in der Tonkunſt, und ſo viel gründliche Kenner unter ſich beſitzt, konnte den Werth einer ſolchen Kunſt auf der Stelle empfinden. Dazu gehört auch das unvergleichliche Orcheſter der damaligen Oper, welches die Idee Mozart's ſo genau und fleißig auszuführen verſtand. Denn auf dieſe verdienten Männer, die zwar größtentheils keine Concertiſten, aber deſto gründlichere Kenner und Orcheſter-Subjecte waren, machte die neue Harmonie und der feurige Gang des Geſanges den entſchiedenſten und tiefſten Eindruck. Der nunmehr verſtorbene,

rühmlich bekannte Orchester-Director Strohbach versicherte oft, daß er sammt seinem Personale bei der jedesmaligen Vorstellung so sehr in's Feuer gerathe, daß er trotz der mühsamen Arbeit mit Vergnügen von vorne wieder anfangen würde."

„Die Bewunderung für den Verfasser dieser Musik ging so weit, daß einer unserer edelsten Cavaliere und Kenner der Musik, der Graf Joseph v. Thun, der selbst eine vortreffliche Capelle unterhielt, ihn nach Prag zu kommen einlud, und ihm Wohnung, Kost und alle Bequemlichkeiten in seinem Hause anbot. Mozart war zu sehr über die Wirkung erfreut, die seine Musik auf die Böhmen machte — zu begierig, eine Nation von einem solchen Musikgefühle kennen zu lernen, als daß er die Gelegenheit nicht mit Freuden ergriffen hätte. Er kam im Februar 1787 nach Prag: am Tage seiner Ankunft wurde Figaro gegeben und Mozart erschien bei der Vorstellung. Allsogleich verbreitete sich die Nachricht von seiner Anwesenheit im Parterre, und so wie die Symphonie zu Ende ging, klatschte ihm das ganze Publicum Beifall und Willkommen zu."

Einige Tage nachher gab Mozart in demselben Opernhause ein Concert, in welchem er sich dem böhmischen Publicum während der Aufführung seines Werkes gezeigt hatte. Der ausübende Künstler fand eben so ungeheuern Beifall, wie der Compositeur, und die Vereinigung dieser beiden Talente, setzt ein anderer Zeitgenosse *) hinzu, brachte auf die

*) Stiepaneck, der den Don Juan in die böhmische Sprache übersetzte.

Zuhörer einen Eindruck hervor, welcher einer süßen Bezauberung glich. Zum Schlusse des Abends setzte sich Mozart noch an's Clavier und phantasirte über eine halbe Stunde. Ein Ausmalen des ungeheuersten Enthusiasmus der endlosen Beifallsbezeugungen, des Suchens nach Ausdrücken, die sich unvermeidlich um die banale Wendung drehen müssen, daß es keine gebe, in welcher man ein unaussprechbares Vergnügen auszusprechen vermöge, ist eine eben so unnöthige als langweilige Sache, zumal wenn es sich um ein vor mehr als sechzig Jahren gegebenes Concert handelt. Was aber angeführt zu werden verdient, ist, daß Mozart nie zuvor vielleicht so vortrefflich phantasirt hatte. Das läßt sich begreifen, die Seele des phantasirenden Künstlers ist ein Instrument, auf das die moralische Temperatur, in welche es versetzt wird, einen entscheidenden Einfluß ausübt und dessen Umfang die Stimmung des Publicums zu vermehren oder zu verringern vermag. Die inneren Saiten ertönen viel vernehmlicher und reiner, je größer die Anzahl gleichgestimmter Saiten ist, die sie im Publicum erwecken. Durch die Lebhaftigkeit und die zu rechter Zeit gespendeten Beifallsbezeugungen, theilen die Zuhörer dem Künstler die Erschütterungen mit, die sie durch ihn zu fühlen bekommen, und steigern und nähren die Quelle der Inspiration. Dazu kommt noch, daß die Böhmen, die natürlichen Richter einer Kunst, die selbst in den untersten Volksclassen *) heimisch ist, noch nie etwas gehört hatten, was Mozart gleichkam, während

*) Häufig trifft man classische Musik, selbst bei Bauern.

er noch nie vor einem Publicum gespielt hatte, das so würdig war, ihn zu hören. Künstler und Publicum wirkten also gewissermaßen zusammen, indem sie sich gegenseitig kennen lernten. Man stritt sich in dieser Stadt der Musik darum, wie man diesen König unter den Musikern ehren wollte. Jeder wollte ihn in der Nähe sehen, mit ihm sprechen, und wem es gelang, der liebte ihn wo möglich noch mehr, als zuvor. Wie einfach, wie gemüthlich war der große Mozart, der Jedem vorspielte, wie wenn ein Monarch ihn darum angegangen hätte; wie bürgerlich waren seine Manieren, wie höchst naiv war seine Sprache, er, der erhabene Künstler! So war Mozart. Wie kommt es aber, daß sein Charakter, der ihm in Wien so viele Feinde erweckt hatte, ihm in Prag lauter Freunde, wahre, warme, ergebene, begeisterte Freunde erwarb? Keiner seiner Biographen hat diese Frage berührt, und so will ich sie beantworten, da es keine schwierige Sache ist. In Wien wurde Mozart nur halb verstanden; in Prag verstand man ihn aber vollkommen, und deßhalb konnte Niemand ein solcher Thor seyn, sich eifersüchtig auf ihn zu zeigen. Er dagegen, der sich von lauter Künstlern und Dilettanten umgeben sah, die schon durch die ausserordentliche Bewunderung, welche sie für ihn an den Tag legten, den hohen Grad ihrer musikalischen Kenntnisse beurkundeten, der von allen Seiten nur Angenehmes und Schmeichelhaftes zu hören bekam, fand keine Veranlassung, seinen kritischen Geist kund zu geben, und somit konnte er Niemanden durch seinen rücksichtslosen Freimuth verletzen. Sein wohlbekannter Freimuth gereichte ihm

hier sogar zum Vortheile, weil er seinen neuen Freunden eine Bürgschaft für die Wahrhaftigkeit seiner Zuneigung für sie war. Die Musiker des Orchesters waren ihm mit Leib und Seele ergeben; sie spielten ihn bewunderungswürdig, und nirgends gingen seine Opern so gut zusammen, als in Prag. Zusammen, sage ich? waren denn die italienischen Sänger in Prag besser mozartisch gesinnt als ihre Kunstgenossen in Wien? Ich weiß es nicht, ob sie es mehr waren oder nicht, aber es lag wenigstens in ihrem Interesse, ihre Schuldigkeit zu thun. Die *Nozze di Figaro* hatte ihre Casse gefüllt, und für lange Zeit ihrem Director die Mittel verschafft, die Gagen richtig zu bezahlen. Aus diesem Grunde thaten sie ihr Möglichstes, Mozart's Opern gut zu singen. Darin liegt das ganze Geheimniß, warum Jedermann in Prag unserem Meister freundlich gesinnt war. Böhmen und Italiener, Musiker von Gewerbe und Dilettanten, das Orchester und die Bühnenmitglieder, der Adel und der Bürgerstand. Ich wiederhole also, nichts war natürlicher, als dieß. Wenn Mozart heute wieder aus seinem Grabe erstünde, so wäre die ganze Welt sein Prag, weil die Musiker aller Länder ihn im Jahre 1847 verstünden, wie ihn die Prager im Jahre 1786 verstanden haben.

Mein etwas längeres Verweilen bei diesen Einzelnheiten gründet sich aber entfernt nicht darauf, daß ich meinte, ein localer Succeß, der einem großen Componisten und Künstler zu Theil geworden sey, verdiene vor tausend anderen Erinnerungen dieser Art dem besondern Andenken der Leser eingeprägt zu werden, sondern ich lege darum ein besonderes

Gewicht darauf, weil er ein ungeheueres Resultat zur Folge hat, welches ihn für immer in den Annalen der Musik heiligen muß.

Mozart, tief bewegt von der Aufnahme, welche ihm die Einwohner Prag's hatten angedeihen lassen, durchdrungen von der Aufrichtigkeit ihrer Begeisterung und zugleich erstaunt, zum ersten Male in den Massen ein so lebhaftes Verständniß des Schönen in der Kunst zu finden, beschloß durch ein glänzendes Zeugniß ihnen seine Erkenntlichkeit und seine hohe Achtung zu beweisen. „Weil die Prager mich so gut verstehen, will ich eine Oper ganz für sie schreiben," sagte er, und der Impressario Bondini nahm ihn bei'm Worte, und schloß einen Vertrag mit ihm, in Folge dessen Mozart sich anheischig machte, zu Anfange des künftigen Winters eine Oper zu liefern. Die Wahl des Libretto wurde dem Componisten überlassen. Als Mozart wieder in Wien zurück war, wandte er sich an denselben Abbate da Ponte, der ihm schon ein Mal bei Figaro so gut gedient hatte. Da Ponte hatte gerade einen lyrischen Entwurf fertig gebracht, den er einem alten spanischen Drama des Tirso de Molina: El Combidado de piedro (der steinerne Gast) entnommen hatte. Molière und Goldoni hatten diesen Stoff schon früher behandelt, der aber in der Form einer Komödie, die sie ihm gegeben hatten, nicht ansprechen wollte. Den Versuch, eine Oper daraus zu fertigen, machte da Ponte vielleicht nur zu seiner Unterhaltung; vielleicht suchte er auch durch spanische Autoren seine Phantasie neu aufzufrischen, welche durch die Anstrengungen

in seinem Dienste erschöpft worden war. Er war nämlich Hofpoet und Nachfolger Metastasio's geworden. Dem sey wie ihm wolle, le Dissoluto punito osia il Don Giovanni (der bestrafte Wüstling oder Don Juan), so hieß die Oper, war von Niemanden bei ihm bestellt worden. Als Mozart zu dem Abbate kam, zeigte er ihm seinen Entwurf mit der Frage: „Wollen Sie ihn?" Der Meister hat uns seine Ansicht über das Libretto nicht gesagt, aber so viel ist sicher, daß er nach keinem andern mehr fragte. Sollte er im Stande gewesen seyn, bei'm ersten Ueberblicke den unermeßlichen Spielraum zu ermessen, den dieses Thema einem Musiker gewährte; konnte er nicht sogleich fühlen, wie sehr es seinem sich innerlich gegebenen Versprechen zu Hilfe komme, sich selbst übertreffen zu wollen, weil er einem aus den ersten Kennern bestehenden Publicum, eine eigends für dasselbe bestimmte Oper zu schreiben im Begriff stand.

Die Composition war schon beträchtlich vorgerückt, als Mozart sich im Monat September wieder nach Prag begab, wo er bei seinem Freunde Dussek (Duschek) abstieg, der ein Landhaus besaß, das mitten unter den Weinbergen von Kossir (Kosohirz), unweit der Stadt lag. Hier wurde die Partitur des Don Giovanni vollndet, dieses achte Weltwunder, welches die Musikfreunde vollkommen dafür entschädigt, daß man die sieben anderen nicht mehr besitzt. Mozart ging alle Tage in die Stadt; die Sänger studirten ihre Rollen unter ihm ein, und zugleich dirigirte er auch die Clavierproben. Nach der ersten Hauptprobe machte Mozart mit Kucharz, dem Orchester-Director, einen Spazier-

gang, auf dem die Unterhaltung, wie natürlich, ſich dem Gegenſtande zuwandte, der ſie beide beſchäftigte. „Was halten Sie von meiner Muſik zum Don Juan?“ fragte Mozart. „Wird ſie ſo gefallen, wie Figaro? Sie iſt von einer andern Gattung!“ — „Wie können Sie daran zweifeln?“ erwiderte Kucharz. „Die Muſik iſt ſchön, originell, tief gedacht. Was von Mozart kommt, wird den Böhmen gewiß gefallen.“ — „Ihre Verſicherung beruhigt mich, ſie kommt von einem Kenner. Aber ich habe mir Mühe und Arbeit nicht verdrießen laſſen, für Prag etwas Vorzügliches zu leiſten. Ueberhaupt irrt man, wenn man denkt, daß mir meine Kunſt ſo leicht geworden iſt. Ich verſichere Sie, lieber Freund, Niemand hat ſo viel Mühe auf das Studium der Compoſition verwendet, als ich. Es gibt nicht leicht einen berühmten Meiſter in der Muſik, den ich nicht fleißig und oft mehrmals durchſtudirt hätte.“ Hört dieſe Worte Mozart's, ihr jungen Meiſter, die ihr Genie genug zu haben glaubt, und euch der Studien enthoben wähnt.

Bei der erſten Hauptprobe kamen zwei komiſche Zwiſchenfälle vor. Die Signora Bondini, welche die Rolle der Zerline ſang, fehlte jedesmal an der Stelle, bei der ſie im Finale des erſten Actes um Hilfe zu rufen hat. Sie ſchrie weder zu rechter Zeit, noch ſtark genug, woraus leicht eine völlige muſikaliſche Verwirrung entſtehen, und, in Betracht der Dringlichkeit der Lage, ein nicht mehr gut zu machendes dramatiſches Unglück entſtehen konnte. Mozart ſteigt ungeduldig auf die Bühne, läßt die letzten Tacte des Menuets wiederholen, und, im Augenblicke, in welchem Zer-

linen's Stimme hinter den Couliſſen gehört werden muß, packte er die Sängerin mit aller Macht um die Hüften, ſo daß dieſe für dieß Mal ganz natürlich aufſchrie. *„Brava Donella! So müſſen Sie ſchreien.“* Als man zu der Scene auf dem Kirchhofe kam, ließ Mozart inne halten, weil eine der Poſaunen, welche den Geſang des Gouverneurs zu begleiten hatte: *Di rider finirai*, gefehlt hatte. Man repetirte die Stelle ein, zwei, drei Male und immer fehlte es wieder an dieſer Stelle. Der Maeſtro verläßt ſeinen Platz, geht zu dem unverbeſſerlichen Poſauniſten und erklärt ihm, wie er die Stelle ausgeführt wünſcht. Der Mann erwidert ihm ganz trocken: „das kann man nicht ſo blaſen, und von Ihnen werde ich es auch nicht erſt lernen.“ — „Dafür ſoll mich Gott bewahren, mein Lieber,“ erwiderte Mozart lachend. Er verlangte eine Feder und Papier, und ſetzte ſogleich der Begleitung zwei Oboen, zwei Clarinetten und zwei Fagote hinzu.

Der Tag der Aufführung war herangekommen, und Mozart ſchien die Ouverture vergeſſen zu haben. Den Abend zuvor ſah Mozart eine heitere Geſellſchaft von Freunden um ſich, in der auf den glücklichen Erfolg des Don Juan getrunken wurde. Einer derſelben erinnerte ihn daran, daß die Oper ohne Ouverture nicht gegeben werden könne. Dieſe ganz richtige, obgleich etwas ſpäte Bemerkung, verſetzte Alle in Unruhe; Mozart ſelbſt wurde bedenklich und ſah auf die Uhr, die auf Mitternacht zeigte. Es war keine Zeit mehr zu verlieren. Er zieht ſich in das Zimmer nebenan zurück, und den folgenden Morgen, faſt mit Tagesanbruch, werden

die Copiſten geweckt, um ſich eiligſt an die Arbeit zu machen, die ſie aber noch nicht beendigt haben, als bereits die Stunde zum Beginn der Oper geſchlagen. Endlich bringt man die Stimmen faſt noch naß und voll Streuſand, und die Muſiker müſſen ſie *prima vista* ſpielen.

Auf dieſe Art erzählt Herr v. Niſſen den Hergang und citirt ihn, wie ſo viele andere Vorfälle, als einen Beweis der ungemeinen Leichtigkeit, mit der Mozart arbeitete. „Die Ouverture zum Don Juan wurde innerhalb vier oder fünf Stunden componirt und geſchrieben.“ Der däniſche Biograph hätte aber dennoch alle früheren Vorfälle überbieten und ein an und für ſich ſchon hinlänglich großes Wunder noch ſteigern können, ohne ſich im Mindeſten von der Wahrheit zu entfernen. Die Anderen hatten Mozart in dem Zimmer nicht arbeiten ſehen, in das er ſich nach Mitternacht zurückgezogen hatte. Dagegen hat ihn Herr v. Niſſen, oder was auf daſſelbe herauskommt, Frau v. Niſſen, geſehen, welche ihm in dieſer merkwürdigen Nacht Geſellſchaft leiſtete. Frau v. Niſſen erzählt, daß, während Mozart dieſe herrliche Ouverture ſchrieb, ein Glas mit Punſch vor ihm auf dem Tiſche geſtanden habe, dieſer habe ihn aber ſo ſchläfrig gemacht, daß er jeden Augenblick den Kopf auf das Papier habe ſinken laſſen. Um die Einwirkung des verrätheriſchen Getränkes zu bekämpfen und den Compoſiteur wach zu erhalten, habe ſie ihm allerlei muntere Sachen, von Aladdin's Wunderlampe, Aſchenbrödel u. dgl. erzählt. Da aber die Anſtrengung, die Schläfrigkeit und das öftere Nicken und Zuſammenfahren ihm die

Arbeit gar zu schwer gemacht, so habe sie ihn ermahnt, ein wenig zu schlafen, und ihm versprochen, ihn nach einer Stunde wieder zu wecken. Da er aber so fest geschlafen, habe sie es nicht über sich vermocht, und ihn erst nach zwei Stunden erweckt. Dieß war um fünf Uhr Morgens; um sieben Uhr war der Copist bestellt, und um diese Stunde war die Ouverture fertig. Die Ouverture zum Don Juan in einem Mittelzustande zwischen Schlaf und Wachen componirt! Darin liegt die Leichtigkeit, mit der Mozart arbeitete. Welches Wunder! Was hätte er erst geliefert, großer Gott, wenn er im vollen Gebrauche seiner geistigen Fähigkeiten sich befunden hätte!

Sollte denn die Behauptung wahr seyn, daß Jemand, der ein Buch schreibt, nicht unumgänglich nothwendig habe, nachzudenken! Man erwäge alle Umstände dieser Geschichte, wie sie erzählt wird, genau, bringe damit andere, die materiell in die Augen fallen, in Verbindung, und entscheide dann selbst. Man befindet sich am Vorabende der Vorstellung einer Oper und der Compositeur dieser, so feierlich zugesagten, mit so vielem Aufwande des Genies geschaffenen, mit so vieler Ungeduld erwarteten Oper, hat noch nicht ein Mal an die Ouverture gedacht; einer seiner Zechbrüder muß ihn erst daran erinnern, daß die Ouverture noch nicht fertig sey, und der Maestro schlägt sich vor die Stirn und eilt, seine Gedanken sich aus einem Glase Punsch zu erholen. Die Sache ist ziemlich unglaublich, nicht wahr? Dennoch will ich sie Euch, Ihr Herren Biographen, zugestehen; aber nur unter der Bedingung, daß Ihr so gefällig seyd, mir bei

einer kleinen Rechnungsaufgabe zu folgen. Um Euretwillen habe ich die Tacte der Ouverture zum Don Juan gezählt. Sie hat deren dreihundert ungefähr, welche, multiplicirt mit den zwölf Linien innerhalb der Klammern, eine Zahl von etwa dreitausend sechshundert, theils leere, theils ausgefüllte Tacte geben, die geschrieben werden müssen. — Merket ferner, daß das Andante und das Allegro vier Tempi hat; daß das Andante meistens aus Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln und das Allegro fast ganz aus Achteln besteht. Ich habe in meinem Leben schon so viele Musik gekritzelt, daß ich wohl zu beurtheilen vermag, ob die geübteste und geläufigste Hand, selbst mit Anwendung der üblichen Abkürzungszeichen im Stande ist, ein Notenheft von diesem Umfange, nur halbweges leserlich in weniger als fünf oder sechs Stunden zu schreiben. Mozart hat aber zum Componiren und Schreiben nicht mehr gebraucht. Die geistige Arbeit, die ein Werk von dieser Ausdehnung erforderte, ein Werk, das in der Form des gelehrtesten Styls gehalten ist, diese Arbeit hat ihn auch nicht eine Minute Nachdenken gekostet! Allein selbst dieß ist nicht ganz unmöglich. Auch dieß will ich zugeben, und so bleibt mir nur noch ein Wort hinzuzufügen. Der ganze Don Juan, nicht wahr, war mit Ausnahme der Ouverture fertig? Ja ganz gewiß, bereits fertig, gelernt und einstudirt, da man ihn ja am folgenden Tage geben wollte. Das Andante der Ouverture, Ihr erinnert Euch doch, ist nichts als eine Reproduction des Hauptgedankens einer Scene aus der Oper, der furchtbaren Scene des unterbrochenen Nachtessens. Das

Andante war alſo wenigſtens fertig, als ſich Mozart zum Schreiben niederſetzte. Sollte daſſelbe nicht zufälliger Weiſe auch mit dem Allegro der Fall geweſen ſeyn?

Sämmtliche Biographen, Herr v. Niſſen mit inbegriffen, haben uns ein Langes und Breites von der Art erzählt, wie Mozart zu arbeiten pflegte; ſie haben uns geſagt, daß er die größten Werke im Kopfe componirt; daß er ſie zuweilen lange Zeit in ſeinem wunderbaren Gedächtniſſe herumgetragen, ohne eine Note zu verlieren, und, weil er einen gewiſſen Widerwillen gegen die mechaniſche Arbeit des Schreibens gehabt, ſeine Werke erſt im letzten Augenblicke auf's Papier geworfen habe, das heißt, wenn er die Ausführung abzuliefern hatte. Hier liegt das ganze Geheimniß. Jetzt begreife ich das Glas Punſch, die Schlafſucht des Componiſten und die Aufmerkſamkeit, die er den Fabeln zuwendete. Er war mit einer rein mechaniſchen, für ihn höchſt langweiligen Arbeit beſchäftigt. Er copirte.

Die Geſchichte Mozart's iſt ſo außerordentlich an und für ſich, meine ich, daß der Biograph nicht nöthig hat, die Gegenſtände durch eine Loupe zu betrachten, die durch die Vergrößerung entſtellt. Suchen wir keine Wunder, wo keine ſind; aber ſehen wir ſie da, wo ſie wirklich vorhanden ſind. Dieß Mal iſt das Wunder auf Seiten des Prager Orcheſters, welches die Ouverture zum Don Juan vom Blatte ſpielte und zwar zur Zufriedenheit des Maeſtro. „Es ſind zwar viele Noten unter die Pulte gefallen, aber die Ouverture iſt doch recht gut von Statten gegangen;“ ſind Mozart's eigene Worte. Er hatte Recht, ein Orcheſter ſein

zu nennen, das ein so übergroßes Vertrauen und eine solche Kühnheit des Componisten rechtfertigte. Gott hatte beide augenscheinlich für einander geschaffen. Die vom Blatte gespielte Ouverture erregte im Publicum ungeheuere Begeisterung, und ein lang anhaltendes enthusiastisches Rufen; das ganze Werk wurde ebenso verstanden, wie die erhabene Einleitung, und von diesem Tage an (4. November 1787), hat sich Don Juan, der sogleich von den Böhmen zu dem Range erhoben wurde, welchen die Oper aller Opern verdient, bei ihnen mit unveränderlicher Gunst erhalten, so daß die Einwohner Prags, unsere Zeitgenossen, sich immer des unsterblichen Geschenkes würdig zeigen, das Mozart ihren Vätern gemacht hat.

In Wien wurde Don Giovanni ein ganz anderes Schicksal zu Theil. Schlecht in die Scene gesetzt, schlecht einstudirt, schlecht gespielt, schlecht gesungen und noch schlechter verstanden, wurde er gänzlich vom Axur von Salieri*) verdunkelt, gerade wie es Figaro mit *Cosa rara* ergangen war. Ich überlasse den Psychologen die Mühe der Entscheidung, ob der Tag, an welchem Salieri über Mozart öffentlich triumphirte, der schönste oder grausamste Tag seines Lebens war. Er triumphirte in Wahrheit, Dank sey es der Unwissenheit der Wiener und seines Talents als Musikdirector, vermöge welcher er das Werk seines Nebenbuh-

*) Axur ist auch ein Stück von Beaumarchais; aber das Sujet ist bei weitem lyrischer, als die Hochzeit des Figaro. Ich kenne die Partitur des Axur. Sie ist eine der schönsten der alt italienischen, von Gluck verbesserten Schule.

lers fast bis zur Unkenntlichkeit entstellt hatte, und Dank sey es der Ergebenheit seiner Untergebenen. In all' diesen Beziehungen mußte er zufrieden seyn; allein Salieri war nicht nur neidisch; er war auch ein großer Musiker. Er hatte die Partitur des Don Giovanni gelesen, und es ist bekannt, daß die Werke, welche man am aufmerksamsten lies't, die unserer Feinde sind. Mit welch' verzweiflungsvoller Bewunderung mußte sich bei dieser Lecture die Seele eines Künstlers erfüllen, der noch mehr nach dem wahren Ruhme, als nach Ruf geizte! welches Urtheil mußte er sich in seinem Innern sprechen! welch' neue Schlangen wanden sich zischend in der Lorbeerkrone, die man ihm so eben auf das Haupt gesetzt hatte.

Trotz dem Fiasco, welchen seine Oper gemacht hatte, und den er vorausgesehen zu haben schien, oder welchen er wenigstens mit vieler Ruhe ertrug, vermehrte Mozart, ohne Zweifel glücklicher als sein Besieger, die Partitur um einige meisterhafte Nummern, indem er auf den Wunsch der Wiener Sänger vier Piecen hinzusetzte. Wir werden in der Folge darauf zu sprechen kommen.

Achtzehntes Capitel.

1788—1789.

Die Ausarbeitung neuer Meisterwerke, und die Umarbeitung älterer, beschäftigten Mozart, als er wieder in seine Heimath zurückgekommen war. Der Baron v. Swie-

ten*), sein Freund, und gleich ihm ein begeisterter Bewunderer Händel's, sprach oft und mit Bedauern mit ihm, von der Vergessenheit, in die dieser Meister in Deutschland gerathen war. Beide erkannten allerdings an, daß die ungeheueren Fortschritte, welche die Instrumental-Musik seit fünfzig Jahren gemacht hatte, nicht wenig dazu beigetragen habe, Händel zu veralten. Eben so mußten sie auch zugeben, daß die melodischen Formen und der Zuschnitt der Arien ebenfalls sehr hinter dem modernen Geschmacke zurückgeblieben seyen. Wenn nun schon Eingeweihte wie sie, nicht umhin konnten, Händel's Cantilenen etwas lang und matt zu finden, so waren die Profanen gewiß zu entschuldigen, daß ihnen eben diese Cantilenen entsetzlich langweilig vorkamen. Der Musik liebende Baron und Mozart sannen nach, ob es denn kein Mittel gebe, Händel zu verjüngen, ohne daß dadurch die Größe und majestätische Einfachheit beeinträchtigt würde, welche seine Oratorien und Cantaten auszeichnete; daß eine Verjüngung seiner Opern dagegen rein unmöglich sey, sahen beide vollkommen ein. Mozart übernahm diese schwierige Aufgabe auf die dringenden Bitten des Barons, und überarbeitete innerhalb dreier Jahre die Partituren von Acides und Galatea (eine Serenade), des Messias und des Alexander-Festes. Die Prüfung dieser restaurirten Arbeiten soll ihre Stelle in unseren Analysen finden.

Aus dem Jahre 1788 schreiben sich unter anderen Ori-

*) Conservator an der kaiserlichen Bibliothek in Wien und Verfasser der Worte zu Haydn's Schöpfung.

ginal-Compositionen die Symphonieen aus G minor und C major mit der Fuge, die schönsten, die Mozart uns zurückgelassen hat.

Im Frühjahre 1789 regte sich in Mozart auf's Neue wieder der Reisetrieb, und zwar dieß Mal mit um so mehr Macht, als nicht nur die schöne Jahreszeit, sondern auch bedeutende finanzielle Verlegenheiten in's Spiel kamen. Einer seiner Schüler, der Fürst Lichnowsky, bot ihm seine Begleitung und seinen Wagen bis Berlin an. Man hatte Leipzig und Dresden zu passiren, welche beide Städte Mozart noch nicht besucht hatte. Von Dresden wissen wir nichts zu berichten; aber ein Mann, der Mozart oft in Leipzig gesehen hat, hat über seinen Aufenthalt in dieser Stadt Nachrichten aufbewahrt, die uns aus keiner bessern Quelle zufließen konnten. Dieser Zeitgenosse ist der im Jahre 1842 in Leipzig verstorbene Hofrath Rochlitz, ein Kritiker voll Wissen und Geschmack, ein ausgezeichneter Schriftsteller und Gründer der Leipziger musikalischen Zeitung, welche er bis zum Jahre 1819 redigirte. Kaum war Mozart angelangt, als ihn alle musikalischen Notabilitäten der Stadt beglückwünschten, und ihm den Wunsch zu erkennen gaben, ihn öffentlich zu hören. Es wurde ein Concert angekündigt und Rochlitz, der einer unter den ersten die Bekanntschaft des berühmten Reisenden zu machen gekommen war, fand sich bei der Probe ein. Einige Tage zuvor hatte sich Mozart in sehr kräftigen Ausdrücken beklagt, daß man seine Werke durch Uebertreibung der Schnelligkeit „verhunze." „Da glauben sie, hierdurch soll's feurig werden;

ja wenn's Feuer nicht in der Compoſition ſteckt, ſo wird's durch's Abjagen wahrlich nicht hineingebracht." Seine Kritiken trafen namentlich die italieniſchen Sänger. „Sie jagen oder trillern oder verſchnörkeln, weil ſie nicht ſtudiren und keinen Ton halten können." Rochlitz bemerkte aber, daß Mozart bei der Probe das Tempo des erſten Allegro's einer Symphonie ſehr ſchnell nahm. Kaum waren zwanzig Tacte geſpielt, als das Orcheſter das Tempo zurückhielt und ſchleppte. Mozart rief halt! und ſagte, worin man fehlte, rief Ancora, und fing eben ſo geſchwind wieder an. Der Erfolg war derſelbe. Er that Alles, um das Tempo gleich fort zu halten, und ſtampfte ein Mal den Tact ſo gewaltig, daß ihm eine Schuhſchnalle in Stücke zerſprang. Alles umſonſt. Er lachte über ſeinen Unfall, rief nochmals Ancora und fing zum dritten Male in demſelben Tempo an. Die Muſiker wurden unwillig über das kleine blaſſe Männchen, das ſie ſo hudelte, arbeiteten darauf los, und nun ging es. Alles Folgende nahm er gemäßigt. Mozart wollte ſich nun auch wieder die Liebe des Orcheſters gewinnen, ohne jedoch die gute Wirkung ſeines Eifers zu verſcherzen. Er lobte alſo nun das Accompagnement und ſagte: „Da die Herren ſo feſt ſind, ſo brauche ich meine Concerte nicht zu probiren; denn die Stimmen ſind richtig geſchrieben; Sie ſpielen richtig und ich auch. Was braucht es mehr?" Das Orcheſter, das zuerſt durch das Blaſen des Boreas gepeitſcht, dann aber durch Phöbus Strahlen, gleich dem Reiſenden in der Fabel, wieder ermuthigt worden war, fühlte ſich durch dieſen doppelten Stachel angetrieben. „Es accom-

pagnirte," sagt Rochlitz, „das äusserst schwere und intricate Concert ohne Probe und zwar nun vollkommen richtig, denn es spielte mit Ehrfurcht gegen Mozart und mit möglichster Delicatesse, denn es spielte aus Liebe zu ihm." Nach der Probe wandte sich Mozart an einige Kenner mit den Worten: „Wundern Sie sich nicht über mich. Es war nicht Caprice; ich sah aber, daß die meisten Musiker bejahrte Leute sind; es wäre des Schleppens kein Ende gewesen, wenn ich sie nicht erst in's Feuer getrieben und böse gemacht hätte. Vor lauter Aerger thaten sie nun ihr Möglichstes." Dieser Kunstgriff, welcher ebenso einzig in seiner Art, als genial war, beweis't, daß dieser sonst so schlichte und zerstreute Mann auch Beobachter werden, als Psycholog berechnen, die Menschen behandeln konnte, wenn es darauf ankam im Interesse der Kunst, dem einzigen Interesse, das er je recht begriffen hatte, zu handeln.

Die Stücke, welche Mozart vor dem Leipziger Publicum spielte, waren alle von seiner Composition und beinahe sämmtlich noch Manuscripte. Um auf seinen Reisen dem damals gewöhnlichen Stehlen seiner Arbeit, nämlich dem heimlichen Abschreiben seiner Concert-Manuscripte vorzubeugen, spielte er von einer Clavierstimme, die nichts als einen bezifferten Baß enthielt, über der nur die Hauptideen ausgeschrieben, die Figuren und Passagen leicht angedeutet waren; so sehr konnte er sich auf sein Gedächtniß und auch auf sein Gefühl verlassen. Auf diese Art sah man ihn in Leipzig zwei Concerte, eine Phantasie, Variationen und einige andere, schon vor mehreren Jahren componirte Stücke spielen.

Der Abend brachte ihm zwar viele Beifallsbezeugungen ein, die Einnahme dagegen deckte kaum die Kosten. Alle, welche den Beneficianten kannten, hatten Freibillete erhalten; an der Casse zeigten sich wenige Liebhaber. Mozart spielte aber für die Freibillets, in einem halbvollen Saale, alles, ja sogar noch mehr, als er auf dem Zettel versprochen hatte. Es lag nicht in seinem Charakter, die Anwesenden, so wenig es ihrer auch waren, das Unrecht derer entgelten zu lassen, die nicht gekommen waren. Sein kleines, fast aus lauter Musikern von Gewerbe oder Künstlern aus Liebhaberei gebildetes Publicum, verstand ihn, und ließ ihm Gerechtigkeit angedeihen. Bedurfte es für ihn mehr, um ihn in die beste Laune zu versetzen!

Auf Bitten seiner Freunde, der Inhaber von Freibillets wahrscheinlich, spielte Mozart auf der Orgel der St. Thomaskirche. Ein Schüler Sebastian Bach's, der alte ehrwürdige Doles, hatte nach seinem Meister die Anstellung als Cantor (Musik- und Gesanglehrer) an der berühmten Thomasschule erhalten. Mozart's Spiel brachte auf diesen einen schwer zu beschreibenden Eindruck hervor. „Ich meinte," sagte dieser, „der alte Bach sey wieder aufgestanden." Doles nahm den lebhaftesten Antheil an dem Manne, dessen mächtiges Talent zum ersten Male seit vierzig Jahren*) mit dem glorreichen Andenken rivalisirte, welches er heraufbeschworen hatte. Die Erkenntlichkeit des guten alten Mannes, für eine so große Freude, veranlaßte ihn auf ein Mittel

*) Bach starb 1750.

zu ſinnen, durch welches er Mozart einen Gegendienſt zu leiſten vermochte. Endlich glaubte er eines gefunden zu haben. Zu jener Zeit waren Bach's Werke noch in wenigen Händen. Mozart ſelbſt, der ſie ſein ganzes Leben hindurch ſtudirte, ſcheint nur die Fugen und die Präludien für Orgel und Clavier, nicht aber die Vocalcompoſitionen des Patriarchen des deutſchen Geſanges gekannt zu haben. Doles ließ daher ſeine Schüler die Motette mit Doppelchor ihm vorſingen: „Singet dem Herrn ein neues Lied, ohne ihm zu ſagen, von wem es wäre.“ Gleich bei den erſten Tacten ſtutzte Mozart; nach einigen weiteren Tacten aber rief er aus: „Was iſt das?“ Und nun ſchien ſeine ganze Seele in ſeinen Ohren zu ſeyn. Als die Motette zu Ende war, ſagte er, mit vor Freude ſtrahlendem Geſichte: „Das iſt doch einmal Etwas, aus dem ſich was lernen läßt.“ Man ſagte ihm, daß die Thomasſchule die ganze Sammlung der Motetten Bach's beſitze, und daß ſie dieſelben wie eine Reliquie betrachte. „Das iſt recht, das iſt brav! ich möchte ſie ſehen,“ rief er aus. Weil aber dieſe Motetten nicht in Partitur vorhanden waren, ſo ließ er ſich die einzelnen Hefte bringen. Es war eine Freude für den ſtillen Beobachter, zu ſehen, wie eifrig ſich Mozart ſetzte, die Stimmen um ſich herum, auf den Knieen und auf die nächſten Stühle vertheilte, was er nicht in den Händen halten konnte, und, alles Andere vergeſſend, nicht eher aufſtand, bis er Alles, was von Bach da war, durchgeſehen hatte. Er erbat ſich eine Copie, hielt dieſe ſehr hoch, und — wenn ich nicht ſehr irre, kann dem Kenner der Bach'-

ſchen Compoſitionen und des Mozart'ſchen Requiems, beſonders etwa der großen Fuge: Christe eleïson — das Studium, die Werthſchätzung und die volle Auffaſſung des Geiſtes des alten Contrapunctiſten nicht entgehen.

Mozart wollte einen kleinen Ausflug nach Dresden machen und dann wieder nach Leipzig zurückkehren. „Am Vorabende ſpeiſ'te er bei Doles, und war ſehr aufgeräumt. Als er weggehen wollte, vermochte Doles ſeine Betrübniß nicht zu verbergen, und wandte ſich mit den Worten an ihn: „Wer weiß, ob wir Sie wieder ſehen: geben Sie uns eine Zeile von Ihrer Hand.“ Mozart, gegen jedes Bewillkommnen und Abſchiednehmen ziemlich gleichgiltig, hielt ſich über das ſentimentale Weſen auf, und wollte ſchlafen gehen, ſtatt zu ſchreiben. Zuletzt ſagt er doch: „Nun, Papa, geben Sie mir ein Stück Papier!“ Dieſes war gleich da, Mozart riß es in zwei Hälften, ſetzte ſich und ſchrieb fünf oder ſechs Minuten. Dann gab er dem Vater die eine und dem Sohne*) die andere Hälfte**). Auf dem erſten Blatte war ein dreiſtimmiger Canon in halben Noten, ohne Worte. Der Canon war trefflich und ſehr wehmüthig. Auf dem zweiten Blättchen war gleichfalls ein dreiſtimmiger Canon, aber in Achteln und auch ohne Worte; wir ſangen ihn und fanden dieſen trefflich und ſehr drollig. Jetzt bemerkten wir

*) Doles' Sohn ohne Zweifel.

**) Man wollte ſpäter entdecken, daß dieſe Fuge eine Etude nach Händel ſey. Wir werden ſpäter ſehen, was daran iſt.

und freuten uns, daß beide zusammen gesungen werden konnten, und also ein sechsstimmiges Ganzes ausmachten. „Nun die Worte," sagte Mozart, und schrieb unter den ersten: „Lebet wohl, wir seh'n uns wieder," und unter den zweiten: „Heult noch gar wie alte Weiber." So wurden sie noch ein Mal durchgesungen, und es ist nicht zu sagen, welch' eine lächerliche und doch tief, fast ergrimmt einschneidende, also vielleicht erhaben-komische Wirkung dieß auf uns machte, und irr' ich nicht, auch auf ihn selbst; denn mit etwas wilder Stimme rief er: „Adieu Kinder! und — war fort." Nach einem reichlich genossenen Abendessen, innerhalb fünf bis sechs Minuten, ein musikalisches Rechenexempel zu lösen, wie die Composition eines sechsstimmigen Canons ist, und mit dieser an und für sich schon verwickelten Aufgabe eine ästhetisch noch weit schwierigere zu verbinden, Weinen und Lachen in dieselben Accorde zu zwingen, das würde jeden Glauben übersteigen, wenn nicht unser Vertrauen in Mozart durch vorangegangene, nicht weniger überraschende und ebenso beglaubigte Beispiele fest stünde.

Mozart erfüllte das gewissermaßen im Canon gegebene Versprechen, indem er bald wieder zu seinen Freunden nach Leipzig zurückkehrte. Die meiste Zeit während seiner Anwesenheit hielt er sich in Doles' Hause auf, wo sich immer die ganze Familie um ihn versammelte. Eines Tages war die Unterhaltung auf einen der lebenden Componisten gefallen, und man stritt sich über die Verdienste eines Musikers, der offenbar Talent für die komische Oper hatte, aber irgend-

wo als Kirchen-Compositeur angestellt war *). Vater Doles, der überhaupt etwas mehr, als recht und billig war, auf den Theaterstyl bei den für die Kirche bestimmten Werken hielt, nahm jenes Componisten Partie gegen Mozart's stetes „Ist ja all' nichts!" sehr lebhaft. — „Und ich wette, Sie haben noch nicht Vieles von ihm gehört," fiel Doles ebenfalls ein. „Sie gewinnen," antwortete Mozart; aber das ist auch nicht nöthig; so Einer kann nichts Rechtes dieser Art machen. Er hat keine Idee in sich. Herr, wenn der liebe Gott mich so in die Kirche und vor ein solches Orchester gesetzt hätte **)!" — „Nun, Sie sollen heute noch eine Missa von ihm haben, die Sie mit ihm aussöhnen wird." — Mozart nahm die Messe und brachte sie den folgenden Abend wieder. — „Nun, was sagen Sie zu der Missa?" — „Läßt sich all' gut hören, nur nicht in der Kirche! Sie werden's nicht übel nehmen, ich habe bis zum Credo einen andern Text unterlegt, so wird sich's besser machen. Nein, es muß ihn Keiner vorher lesen! Wollen's gleich aufführen!" — Er setzte sich an's Fortepiano, theilte die vier Singstimmen aus; wir mußten ihm schon zu Willen sehn; wir sangen und er accompagnirte. Eine possierlichere Aufführung der Missa hat es nie gegeben. Die Hauptpersonen — Vater Doles mit der Altstimme, die er unter stetem ernsten Kopfschütteln über das Scandal doch so trefflich absang; Mozart immer die

*) Rochlitz nennt diesen Componisten nicht. Ich glaube, daß es Naumann war.

**) Wahrscheinlich meinte Mozart das von Dresden, woher er eben kam.

zehn Finger voll in den Trompeten- und Pauken-reichen Sätzen, unter ausgelaſſener Freude immer wiederholend: „Na, geht's nicht ſo beſſer z'ſammen? Und nun der arge und doch herrlich angepaßte Text — z. B. das brillante Allegro zu Kyrie Eleiſon: „Hol's der Geier, das geht flink!“ Und zum Schluſſe die Fuge: „Cum sancto spiritu in gloria Dei patris!“ Das iſt geſtohlen Gut, ihr Herren nehmt's nicht übel.“

Es lag in ſeiner Reizbarkeit, launig zu ſeyn, und in der Stimmung ſeines Gemüthes, nicht ſelten unmittelbar von einem Extrem zum andern überzugehen. Nachdem er in jener ausgelaſſenen Luſtigkeit noch eine Weile verblieben war, und, wie öfters, in ſogenannten Knittelverſen geſprochen hatte, trat er an's Fenſter, ſpielte, wie gewöhnlich, Clavier auf dem Fenſterpolſter, und ſchwärmte, ohne auf die an ihn gerichteten Reden etwas zu geben, als gleichgiltige Antworten, faſt ohne Bewußtſeyn. Das Geſpräch über Kirchenmuſik war allgemeiner und ernſthafter geworden. „Unerſetzlicher Schade,“ ſagte Einer, „daß es ſo vielen großen Muſikern, beſonders der vorigen Zeit, ergangen iſt, wie den alten Malern; daß ſie nämlich ihre ungeheueren Kräfte auf meiſtens nicht nur unfruchtbare, ſondern auch Geiſt-tödtende Sujets der Kirche verwenden mußten!“ — Ganz umgeſtimmt und trübe wendete ſich Mozart hier zu den Anderen und ſagte — dem Sinne nach, obſchon nicht auf dieſe Weiſe: „Das iſt nun auch einmal wieder ſo ein Kunſtgeſchwätz! Bei Euch, aufgeklärte Proteſtanten, wie Ihr euch nennt, wenn Ihr Eure Religion im Kopfe habt — kann etwas

Wahres darin seyn; das weiß ich nicht. Aber bei uns ist das anders. Ihr fühlt gar nicht, was das sagen will: **Agnus Dei, qui tollit peccati mundi, dona nobis pacem.** Aber wenn man von frühester Kindheit, wie ich, in das mystische Heiligthum unserer Religion eingeführt ist; wenn man da, als man noch nicht wußte, wo man mit seinen dunkelen, aber drängenden Gefühlen hinsollte, in voller Inbrunst des Herzens seinen Gottesdienst abwartete, ohne zu wissen, was man wollte; und leichter und erhoben daraus wegging, ohne eigentlich zu wissen, was man gehabt habe; wenn man Diejenigen glücklich pries, die unter dem rührenden **Agnus Dei** hinknieeten und das Abendmahl empfingen, und bei'm Empfange die Musik in sanfter Freude aus dem Herzen der Knieenden sprach: **Benedictus, qui venit etc.**; dann ist's anders. Nun ja, das geht freilich dann durch das Leben in der Welt verloren; aber — wenigstens ist mir so — wenn man nun die tausend Mal gehörten Worte nochmals vornimmt, sie in Musik zu setzen, so kommt das Alles wieder, und steht vor Einem und bewegt Einem die Seele. Mozart schilderte nun einige Scenen jener Art aus seinen frühesten Kinderjahren, dem Alter, in welchem die religiösen Empfindungen sich so ganz mit der jungfräulichen Reinheit des Herzens verschmelzen und dasselbe mit einem entzückenden Zauber erfüllen. Mit besonderm Interesse verweilte er dann bei der Erinnerung an die Zeit, als die Kaiserin Maria Theresia ihm als vierzehnjährigem Knaben aufgetragen hatte, das **Te Deum** zur Einweihung eines Krankenhauses oder einer ähnlichen Stiftung,

zu componiren, und an der Spitze der ganzen kaiserlichen Capelle selbst aufzuführen. „Wie mir da war! — wie mir da war!“ — rief er einmal über das andere. „Das kommt doch all' nicht wieder! Man treibt sich umher in dem leeren Alltagsleben“ — sagte er, ward bitter, trank viel starken Wein und sprach kein vernünftiges Wort mehr.

Diese ganze Erzählung des Herrn Rochlitz schien mir so interessant, selbst bis auf ihre unbedeutendste Einzelnheit herab, und so reich an den wichtigsten Schlußfolgerungen aus derselben für den Verfasser einer philosophischen Biographie Mozart's, daß ich jede Phrase gern mit Gold aufgewogen hätte, wenn ich nicht Alles um einen mäßigen Ladenpreis hätte haben können.

Unser Reisender konnte sich nicht rühmen, in Leipzig glänzende Geschäfte gemacht zu haben, dennoch verläugnete sich sein gutes Herz nicht. Im Augenblicke der Abreise sieht er einen alten Clavierstimmer bei sich eintreten, der eine kleine Forderung an ihn zu machen hatte. Dieser Mann stammelte. — „Nun, was verlangen Sie, Alter?“ fragte Mozart. — „Eu—e—e—re kai—kaiserliche Majestät, i—ich wo—wollte sagen, Herr Ca—Capellmei—meister Sr. kaiserlichen Majestät, i—ich bi—bin mehrmals dagewesen, und wei—eil die Zeiten hart sind, so—o mei—ein—ne ich, ein Tha—aler wäre nicht zu viel.“ — „Ein Thaler! man soll nicht sagen, daß ein so braver Mann wegen eines Thalers zu mir gekommen sey. Hier;“ und damit drückte er einige Ducaten in die Hand des erstaunten alten Mannes. „Eu—eu—re Ma—a—je—jestät, ich wo—ollte sa—agen...“

„Adieu, Alter, lebt wohl;“ und damit ſprang er in den Wagen.“

Ich vermag die Quelle dieſer Anekdote nicht anzugeben, aber ſie iſt Mozart's Charakter ganz angemeſſen; es iſt aber ein Umſtand dabei, der Aufklärung erheiſcht; nämlich der Titel Capellmeiſter, mit dem ihn der ſtotternde Clavierſtimmer anredete. Mozart war, wie wir geſehen haben, ohne Anſtellung, aber durch ein Decret vom Jahre 1787 war er zum Kammer-Componiſten Sr. kaiſ. königl. Majeſtät ernannt worden, was zwar nur ein Ehrentitel, mit dem aber doch ein Gehalt von 800 Gulden verbunden war. Der Hof machte nie eine Beſtellung bei ihm, zu welcher er vermöge dieſes Titels hätte verbunden ſeyn können. Er ſagte deßhalb auch von dieſem Gehalte: „Viel zu groß für das, was ich leiſte, und viel zu klein für das, was ich leiſten könnte.“

Bei ſeiner Ankunft in Berlin, gerade um die Stunde, in der das Theater ſeinen Anfang nimmt, erfährt Mozart, daß eine ſeiner Opern, Belmonte und Conſtanze, gegeben werde. Sogleich eilt er dahin, ohne ſich zum Umkleiden Zeit zu nehmen. Er horcht, horcht und zwar ſo aufmerkſam, daß er nach einigen Minuten Alles um ſich vergißt, und laut zu denken anfängt. Bald freut er ſich zu ſehr über den Vortrag einzelner Stellen, bald wird er wieder unzufrieden mit dem Tempo, bald machen ihm die Sänger und Sängerinnen zu viele Schnörkeleien. Der Beifall und Tadel des Maeſtro ſprechen ſich Anfangs nur in Geberden und durch eine Art von Brummen aus; bald aber über-

mannt ihn das muſikaliſche Fieber. Er drängt ſich, ohne es zu wiſſen, immer näher und näher dem Orcheſter zu, ſtößt ſeine Nachbarn, vergißt ſich zu entſchuldigen, brummt und ſummt die Melodieen des Werkes vor ſich hin, das er in Gedanken ſelbſt leitet, und läßt bei jedem Fehler ein kräftiges Wort ertönen oder ſpricht ſein Mißfallen aus. Alle Augen folgen dem kleinen, unſcheinbaren Männchen im ſchlechten Oberrocke, das ſich während der Darſtellung ſo auffallende Freiheiten herausnimmt. Einige lachen ihm in's Geſicht, andere, welche er im Genuſſe ſtörte, werden ärgerlich. Schon ſpricht man davon, den Störenfried zum Theater hinaus zu werfen, der es wagt, in der Vorſtellung einer Oper Mozart's einen ſolchen Lärmen zu machen. Er merkt nichts, hört nichts als die Sänger und das Orcheſter. Endlich kam es zu Pedrillo's Arie. „Friſch zum Kampfe, friſch zum Streite ꝛc.“ Die Direction hatte entweder eine unrichtige Partitur, oder fehlten die Muſiker, genug, die zweiten Violinen griffen bei den Worten: „Nur ein feiger Tropf verzagt,“ jedes Mal Dis ſtatt D. Hier konnte Mozart ſich nicht länger halten; er rief in ſeiner, freilich nicht ſehr verzierten Sprache aus Leibeskräften: „Verflucht! wollt Ihr D greifen?“ Alles ſah ſich um, auch mehrere aus dem Orcheſter wollten wiſſen, wer ſie ſo ſchonungslos angeredet hatte. Einige Muſiker erkannten den Mann in dem alten Ueberrocke. Die Nachricht von ſeiner Anweſenheit verbreitet ſich wie ein Lauffeuer durch das ganze Theater, und vom Orcheſter auf die Bühne, wo ſie große Unruhe verbreitet. Die Sängerin, welche die Rolle Blondinens hat, erklärte, daß ſie

nicht weiter ſinge, indem ſie eine plötzliche Unpäßlichkeit vorſchützt. Als die Nachricht an den Muſikdirector gelangt, weiß dieſer ſich nicht anders mehr aus ſeiner Verlegenheit zu helfen, als daß er ſich an den Urheber der ganzen Unordnung wendet, welcher unterdeſſen bis in ſeine Nähe vorgedrungen iſt. In einem Augenblicke iſt Mozart hinter den Couliſſen und tritt mit den Worten zu der eingeſchüchterten Sängerin: „Madame, was treiben Sie für Zeug? Sie haben herrlich, vortrefflich geſungen, und damit Sie's ein andermal noch beſſer ſingen, will ich die Rolle mit Ihnen einſtudiren.“ Dieſes Compliment ſammt dem Verſprechen befreite die Muſikfreunde aus der Gefahr, die ihnen drohte.

Den folgenden Tag ſprach man in Berlin von nichts, als von der Veranlaſſung, welche beinahe die Vorſtellung unterbrochen hätte. Mozart iſt hier, hieß es überall. Er wurde bei Hofe vorgeſtellt und von dem Könige Friedrich Wilhelm II. äußerſt gnädig aufgenommen. Dieſer Fürſt ſchätzte und bezahlte nicht nur die Muſiker ungemein, ſondern war, wenn auch nicht tiefer Kenner, doch geſchmackvoller Liebhaber, und es hätte, wie man ſagt, nur von Mozart abgehangen, das außerordentliche Wohlwollen zu benützen, welches er ihm zu Theil werden ließ. Es verging faſt kein Tag, an welchem er nicht in die Gemächer des Königs gerufen wurde, wo er entweder allein ſpielen oder mit einigen Mitgliedern der Hofcapelle Quartetts vorzutragen hatte. Friedrich Wilhelm wünſchte ſeine Meinung über dieſe Capelle, eine der erſten in Europa, zu hören. Mozart

erwiderte: „Sie hat die größte Sammlung von Virtuosen in der Welt; auch Quartett habe ich nirgends so gehört, als hier; aber wenn die Herren alle beisammen sind, könnten sie es noch besser machen.“ Der König freute sich über seine Aufrichtigkeit und sagte ihm lächelnd: „Bleiben Sie bei mir, Sie können es dahin bringen, daß sie es noch besser machen! Ich biete Ihnen jährlich dreitausend Thaler Gehalt an.“ Dreitausend Thaler für einen, der nicht mehr als achthundert Gulden sicheres Einkommen hatte. Ueberdieß sprach sich in den Worten des Königs die Absicht deutlich aus, daß er ihm die Stelle eines ersten Capellmeisters zu geben beabsichtige. Endlich sollte er die seiner würdige Stellung erlangen, um die er sich so lange und stets vergeblich bemüht hatte. Man kann es fast nicht begreifen, wie Mozart auf ein eben so verführerisches als ehrenvolles Anerbieten mit Rührung erwidern konnte: „Kann ich meinen guten Kaiser verlassen?“ Der König, welcher seine Verhältnisse in Wien wohl kannte, wurde bei dieser Antwort ebenfalls gerührt, und setzte nach einer Pause hinzu: „Ueberlegen Sie sich die Sache; ich halte mein Wort, auch wenn Sie in Jahr und Tag erst kommen sollten.“ Mozart kam aber nicht.

Das Wahre kann zuweilen nicht wahrscheinlich klingen. Was sollen wir von dieser Unterhaltung denken. Sie als wahr anzunehmen, wäre schwer; sie für eine reine Erfindung zu halten, wäre es vielleicht noch mehr. Erwägen wir einmal, was Mozart durch seine freie Wahl sich erhielt und was er zum Opfer brachte.

In Wien mußte er Unterricht geben, für Musikverleger, ja für den Ersten Besten, dem es in den Sinn kam, ein Lied oder einen Walzer zu bestellen, also förmlich in der Frohne arbeiten. — In Berlin konnte er alle diese elenden Aushilfsmittel, die für einen musikalischen Gewerbsmann, aber nicht für einen Künstler, wie er, passend waren, gegen eine ehrenvolle Stellung und einen Gehalt nebst Nebeneinkünften vertauschen, welche seine Einnahmen sogleich verdreifacht haben würden. — In Wien mußte er Jedermann zu Diensten stehen, und seufzend über seine Sklaverei, in den, dem Schlafe abgebrochenen Stunden, die Zeit einbringen, welche er den Tag über zum Broderwerbe auf die traurigste Art von der Welt hatte verwenden müssen. — In Berlin hätte er keinen andern Herrn als den König, seinen Wohlthäter, gehabt; keine anderen Pflichten, als solche, welche mit seinem hohen Berufe und seinen Neigungen übereingestimmt haben würden; keine anderen Befehle auszuführen gehabt, als Meisterwerke zu schreiben, was er auch ohne Befehl von selbst gethan haben würde. — In Wien waren seine dramatischen Werke ganz in den Händen einer nie ruhenden Cabale, die unumschränkt über sämmtliche materielle Hilfsmittel des Theaters, über das Orchester und die Sänger verfügte. — In Berlin sicherte eine Gesellschaft von Gesangs- und Instrumentalkünstlern, deren oberste Direction er erhalten sollte, denselben Werken die glänzendste und best verstandene Ausführung. — In Wien war, wie ihm wohlbekannt, die Meinung des Publicums über ihn sehr getheilt, weil die Leute, welche den musikalischen Ton in der Gesellschaft angaben, alle seine

Feinde, Neider und Läſterer waren. — In Berlin konnte er ſelbſt den Commandoſtab ſchwingen, ſelbſt den Ton bei einem Publicum angeben, das aufgeklärter, überlegter und reifer für ſeine Entwürfe war, als dasjenige, welches *Cosa rara* einem Don Juan vorzog. — Mit einem Worte, in Wien war er arm, abhängig, erniedrigt, verfolgt und mißkannt; in Berlin dagegen wäre er reich, mächtig, frei von jeder ſeiner nicht würdigen Beſchäftigung, anerkannt, bewundert, geehrt und ſtets gegen jede Cabale und allen Neid, wenn dieſe je zum Vorſcheine zu kommen gewagt hätten, geſchützt geweſen.

Konnte unter ſolchen Umſtänden von einem Schwanken in der Wahl die Rede ſeyn? Man müßte geradezu an ſeinem Verſtande zweifeln, wenn er, zwiſchen allem erdenklichen Elende auf einer Seite und einer vollkommen glücklichen Lage auf der andern, in der Wahl hätte verlegen ſeyn können. Daß Mozart in dem Augenblicke, in welchem ihm der Vorſchlag gemacht wurde, den Kaiſer Joſeph zu verlaſſen, ſich mit Rührung der huldreichen Worte erinnerte, die dieſer ſchon an ihn gerichtet hatte, war bei ſeinem weichen und gefühlvollen Herzen ganz natürlich. Allein ſollte durch dieſe Kundgebung ſeiner Empfindung nicht Alles, was dieſer Fürſt für ihn gethan hatte, der ihn nur als Ueberzähligen in ſeiner Capelle beibehielt, und ihm unter einem Titelchen ohne Functionen ein Almoſen ausgeworfen hatte, ausgeglichen worden ſeyn? Der Kaiſer hatte der Aufführung des Figaro und Don Juan angewohnt und Beifall gezollt *), aber

*) Figaro war Joſeph's II. Lieblings-Oper.

dennoch blieben die Italiener im Beſitze der erſten Stellen, in einer deutſchen Stadt, in der ſich kein Platz für Mozart fand. Und Mozart ſollte dem freigebigen Monarchen, der ein lange geübtes Unrecht und die Tücke, mit welcher ihn das Schickſal verfolgte, gut machen wollte, ein Nein geantwortet haben? Der Künſtler und Familienvater ſollte ſeinen künftigen Ruhm und das Wohl ſeiner Kinder ſo geopfert haben? Und wem hätte er beides zum Opfer gebracht? Offenbar nichts Anderem, als dem Vergnügen, gebackene Hähnel im Prater eſſen, und dem unſchätzbaren Vortheile, ſeine Uhr nach der der Stephanskirche richten zu können.

Dieſelben Schlüſſe, wie ich, werden ganz gewiß auch meine Leſer ziehen, die wir uns ſämmtlich für Leute von Verſtand halten. Allein ſoviel iſt ebenfalls gewiß, daß weder ſie noch ich im Stande ſind, einen Don Juan, oder die Ouverture zur Zauberflöte, oder das Requiem zu machen. Derjenige aber, der alles dieß gemacht hat, konnte aus eben dieſem Grunde auch andere Schlüſſe machen, und anders handeln wie wir. Was zuerſt das Geld anbelangt, ſo hing es nur von Mozart ab, ſich viel davon zu verſchaffen, ohne erſter Capellmeiſter des Königs von Preußen zu werden. Er durfte nur auf ſeine Kindheit zurückgehen und eine italieniſche Opernfabrik im Geſchmacke des Zeitalters anlegen. Das Stück hätte ihm die Arbeit einer Woche gekoſtet, und der Abſatz in ganz Europa wäre ungeheuer geweſen. Sein Ruf würde ſich mit ſeinem Vermögen in gleichfortſchreitendem Verhältniſſe vermehrt haben; und der Vorrath ſeines Genies, deſſen ungemeine Verſchwendung ſeine Lebensgeiſter ſehr raſch

erschöpfte, wäre dabei beinahe unberührt geblieben. Er wollte aber nicht *). Auf der andern Seite erscheint die Anhänglichkeit an einen Monarchen, dessen geborener Unterthan er nicht einmal war, und der ihm nicht einmal die wohlverdientesten Gnadenbezeugungen zukommen läßt, in den Augen eines practisch denkenden Menschen als ein schwaches Band, weil er durch das Verlassen dieses Fürsten an Ehre und Belohnung viel gewinnen konnte. Ich denke darüber ebenso; aber ich wiederhole nochmals, Mozart war, weit entfernt, kein practisch denkender Mensch. Er hatte für Kaiser Joseph eine Herzens-Zuneigung, er liebte ihn wie einen Freund. Warum hätte er seinem Freunde Joseph nicht ebenfalls ein Geldopfer bringen sollen, so gut wie jedem seiner anderen Freunde, so lange er noch einen Gulden in der Tasche hatte. Dazu kommt noch in Betracht, daß, wenn ihm der Kaiser auch wenig gab, er ihm wenigstens nichts nahm, während die anderen ihn scham- und mitleidslos ausplünderten. Und wer weiß, ob die Uhr von St. Stephan und der Prater nicht viel auf die Entschließungen eines Menschen einwirkten, der vom Practischen des Lebens so wenig verstand. Auch mochte die Atmosphäre einer lutherischen Stadt ihm nicht so gut behagen wie die der katholischen Stadt Wien. Die Sitten und Gewohnheiten der Wiener sagten in mehr als einer Hinsicht seinen Sitten und Gewohnheiten mehr zu, als der militairische und wissenschaftliche Ton, der in Berlin herrschte. Ein angenehmeres Klima, eine viel schönere Na-

*) Was später bewiesen werden soll.

tur, der gemüthliche Menschenschlag; namentlich aber die drallen, runden Wienerinnen, die süße Macht der Gewohnheit, alles dieß zusammen konnte ihn wohl an einem Orte zurückhalten, wo seine höheren Interessen allerdings möglichst tief verletzt wurden, der aber seinem Geschmacke vollkommen zusagte.

Es bleibt uns jetzt noch etwas Wesentliches zu prüfen übrig, nämlich das Zeugniß, auf welchem die Angabe dieser Unterhaltung zwischen Friedrich Wilhelm und Mozart beruht, und welches wir, als Biograph, weder verwerfen, noch als vollgiltig annehmen dürfen. Unsere Autorität ist Herr v. Nissen, der im Namen seiner Frau spricht. Er sagt folgendes: „Der König erzählte nachher dieses Gespräch verschiedenen Personen, unter anderen auch der Gattin Mozart's selbst, als sie nach ihres Mannes Tode nach Berlin kam, und von dem Gönner ihres verstorbenen Mannes sehr ansehnlich unterstützt wurde."

Es ist also die Wittwe Mozart selbst, welche behauptet, vom Könige eine Sache erfahren zu haben, welche derselbe schon mehreren Personen zuvor erzählt hatte. Wir haben keine Veranlassung, an der Wahrheitsliebe der Frau v. Nissen im Allgemeinen zu zweifeln, und wenn wir sie in der Folge auch einmal von der Wahrheit abweichen sehen, so ist dieß in einem Falle, in dem wir Alle uns von ihr entfernen, das heißt, wenn wir vor dem Publicum ein an und für sich unbedeutendes Unrecht zu verbergen haben. Hier lag es aber nicht im Interesse der Frau v. Nissen, Etwas zu erfinden. Im Gegentheile, die Ablehnung einer

Anstellung mit dreitausend Thalern mußte der Mutter einer Familie, die nahezu darbte, völlig als Wahnsinn erscheinen. Wie hätte sie es überhaupt wagen können, einem Könige Worte in den Mund zu legen, welche tausend Zeugen zu widerlegen sich bemüht hätten. Bei Hofe erfährt man Alles, die Wände haben Ohren.

Nachdem der dänische Biograph die eben besprochene Unterredung erzählt hat, setzt er hinzu, daß Mozart später, man merke sich wohl, später, vom Kaiser Joseph aus freiem Antriebe, wahrscheinlich um unseren Helden für seine Ergebenheit mit der stets sichern Münze dramatischer Gerechtigkeit zu entschädigen, eine Stelle in seiner Capelle erhielt. Und was war das für eine Stelle? achthundert Gulden und nichts dafür zu thun. Hierauf folgt ein Brief, in welchem Mozart diese Ernennung seiner Schwester anzeigt. Der Brief ist vom August 1787 datirt, und die Unterredung, die uns so lange aufgehalten, fällt in das Jahr 1789. Ist es nicht für einen Geschichtschreiber ein Unglück, an den glänzendsten Stellen seiner Uebersicht mit der einfältigen Chronologie in Widerspruch zu gerathen.

Unter vorliegenden Umständen bleibt mir nichts übrig, als den Leser zu bitten, das Für und Gegen zu erwägen, und selbst zu entscheiden, was er von obiger, so oft erwähnten Unterredung denken soll.

Neunzehntes Capitel.

1789—1791.

Für den Zeitraum von etwa zwei Jahren, welchen wir jetzt zu beschreiben haben, tritt ein großer Mangel an biographischem Material ein; so daß wir fast nicht viel mehr als das Datum einiger Begebnisse und einiger Werke zu geben vermögen.

Als Mozart im Juni 1789 von seinem Ausfluge nach Hause zurückgekehrt war, machte er sich sogleich an die Arbeit, um als Erkenntlichkeit für die gute Aufnahme, welche ihm der König von Preußen hatte angedeihen lassen, für diesen ein Violinquartett zu componiren. Es ist dieß das schöne Quartett aus **D dur**, mit concertirender Partie für Violoncell (Werk 4. Nr. 10, Ausgabe von Pleyel). Zwei andere von derselben Art, die Nr. 11 u. 12, wurden erst zwei Jahre später componirt. Der König dankte ihm durch die Uebersendung einer Tabatiere nebst hundert Friedrichsd'or.

Zu Anfange des Jahres 1790 schrieb Mozart sein fünftes dramatisches Meisterwerk für das italienische Theater in Wien; *Cosi fan tutte ossia la scuola degli amanti* (So machen sie's Alle, oder die Schule der Liebenden), komische Oper in zwei Acten. Wir kennen durchaus keine Einzelnheiten über die ersten Vorstellungen von *Cosi fan tutte*, woraus man schließen muß, daß die neue Oper keines großen Beifalles von Seiten der Liebhaber in Wien sich zu rühmen hatte.

Wenn man dem französischen Stücke, nach welchem die *Nozze di Figaro* bearbeitet worden war, zu viele Auswüchse des übersprudelnden Geistes vorwerfen konnte, so war dagegen der Text von *Cosi fan tutte* so abgeschmackt und langweilig, daß es vielleicht unmöglich wäre, in der Masse der italienischen Librettos, welcher Zweig der Literatur, wie Jedermann weiß, so überreich ist, ein zweites ähnliches zu finden. Diese Ausgleichung war zwar, ich gestehe es, nichts weniger als glücklich, aber da es Mozart gelungen war, so viele musikalische Schönheiten, so vieles Gefühl den Worten Figaro's zu verleihen, so konnte er, und zwar noch viel leichter möglicher Weise, vielen Geist in eine Posse bringen, die ganz ohne Sinn war, die aber einige lyrische Situationen und eine Art von Komik enthielt, die musikalisch viel leichter wieder zu geben war, als die von Beaumarchais. Also im Ganzen genommen war *Cosi fan tutte* als Text eben so viel werth, als Figaro, womit ich aber nicht sagen will, daß eines dieser beiden Librettos den Componisten mehr angezogen habe, als das andere. Das eine wie das andere wurde ihm durch zwei große Mächte aufgedrungen: Figaro durch den Kaiser Joseph; *Cosi fan tutte* durch die Nothwendigkeit. Die Direction des italienischen Theaters in Wien wird eine ihrer Einsicht würdige Wahl getroffen und Mozart's Gläubiger werden sich beeilt haben, sie zu unterstützen.

Nie scheinen aber die Verhältnisse Mozart's in betrübterm Zustande gewesen zu seyn, als zur Zeit des Todes Joseph's II., der den 20. Februar 1790 erfolgte. Gequält

[illegible] Summen [illegible], und [illegible] befriedi- gen. [illegible] aus dem Wege gehen zu können, eilte er nach Frankfurt, [illegible] wa- ren, [illegible] zu wählen. Auf dem Wege von Frankfurt nach München [illegible] er sich überall gut aufgenommen, [illegible] und bewundert; aber überall zog er [illegible] ab. Das, was ich [illegible] in wenige Worte zusammengefaßt habe, findet sich, mehr dem Sinne als den Worten nach, in ein paar [illegible] und [illegible] Briefen, welche Mozart während jener Reise schrieb, und in welchen fast nichts [illegible] ist, als daß er kein Geld hatte und um jeden Preis welches haben wollte. Aus dem von Mozart eigenhändig geschriebenen Kataloge seiner Werke *), der fast mein einziger Leitfaden durch die Leerheit dieses Capitels war, geht hervor, daß er gegen Ende des Jahres 1790 wieder zu Hause eingetroffen seyn mußte. Man findet unter den Monaten September, October und November (diese brachte er auf der Reise zu) nichts darin aufgezeichnet, dagegen findet sich im December das große Violinquartett aus D dur. Seine älteren Brüder, die Quintetts aus C dur und G moll entstanden im Jahr 1757 einige Monate vor Don Giovanni.

*) Angefangen im Jahr 1784, mit thematisch geordneter Angabe der Werke, geführt bis zum 15. Nov. 1791 u. 1805 von J. A. André in Offenbach herausgegeben.

Zwanzigstes Capitel.

1791.

So wären wir also zu dem zweiten Semester des verhängnißvollen Jahres einundneunzig, dem letzten in Mozart's Leben, gelangt, in welchem er noch eine übermenschliche Fruchtbarkeit und einen Reichthum himmlischer Phantasieen entwickelte, welche durch die Schöpfungen der Zauberflöte, des Titus und des Requiems, das ganze, lange Leben eines andern Musikers auszufüllen und zu verherrlichen vermögend gewesen wären. Glücklicherweise fehlen hier die Materialien nicht. Wir wollen sogleich an das Historische dieser drei Meisterwerke gehen, welche das Leben Mozart's krönen und sein Grab mit einem ewigen Strahlenkranze umschließen.

Es lebte um diese Zeit in Wien ein Original mit Namen Schikaneder, Theaterunternehmer, Schauspieler, Dichter in gebundener und ungebundener Sprache, Librettomacher, Decorateur und sehr häufig auch Componist für die tragisch-komisch-lyrisch-tanzende Gesellschaft, deren Director er war; ein Mensch, unerschöpflich an Hilfsmitteln jeder Art, der sowohl auf der Bühne als auch außerhalb derselben Geniestreiche machte, und weder in Geschäften noch in der Wahl seiner dramatischen Combinationen zuverlässig, sonst aber, wie man sich auszudrücken pflegt, ein guter Kerl war. Ich vergaß zu sagen, daß dieser Zögling sämmtlicher Musen, dieses Universalgenie, auch sang, und daß seine Stimme, nach dem

Zeugnissen der Musikfreunde seiner Zeit, die Mitte zwischen dem Knarren einer Wetterfahne und der eines Bauchredners hielt. Trotz seiner seltenen Talente behandelte ihn Dame Fortuna ebenso, wie er selbst sich zuweilen erlaubte, Andere zu behandeln. Die blinde Göttin betrog ihn so, daß er eines Tages seine Kasse völlig leer sah. Es blieb ihm nichts übrig, als sein Haus zu schließen und die Rechnungen zu ordnen, welche das Gefängniß über liquidirt hätte. Unser Mann schien verloren. Allein noch ist nicht Alles verloren! Er ist Dichter, und zwar ein Dichter, dem es eben so wenig Mühe macht, die ausser-dramatischen Ereignisse zu lenken, als die Stücke auf dem Theater. Die Katastrophe, die ihn bedroht, soll eine bewunderungswürdige Entwickelung erhalten, die ihn in bessere Umstände, als je zuvor, und ihn, Schikaneder! unsterblich machen soll. Dazu bedurfte es aber der Beihilfe eines intimen und ganz ergebenen Freundes. Das ist kein Hinderniß. Schikaneder war der Pylades aller Oreste, bei denen es Etwas zu schmausen und zu trinken gab. Seit vielen Jahren konnte er das Eine oder das Andere bei Mozart finden. Er hat den Charakter desselben gründlich studirt; er kennt ihn also genau und sieht sich folglich gerettet, denn das Publicum wird ihm wieder zuströmen, ihm Beifall zollen, und dabei kann es nicht fehlen, daß er halb im Rausche seinen Namen auf die Nachwelt vererbt. Er geht zu Mozart, und stellt diesem in passendem Pathos seine verzweiflungsvolle Lage vor, und schließt mit der Erklärung, daß er auf ihn seine letzte Hoffnung setze.

„Womit kann ich Ihnen helfen?“ — „Schreiben Sie eine Oper für mich, ganz im Geſchmacke des heutigen Wiener Publicums; Sie können dabei den Kennern und Ihrem Ruhme immer auch das Ihrige geben, aber ſorgen Sie vorzüglich auch für die niedrigen Menſchen aller Stände. Ich will Ihnen den Text beſorgen, will Decorationen ſchaffen u. ſ. w., Alles, wie man's jetzt haben will.“ — „Gut, ich will's übernehmen.“ — „Was verlangen Sie zum Honorar?“ — „Sie haben ja nichts! Nun — wir wollen die Sache ſo machen, damit Ihnen geholfen und mir doch auch nicht aller Nutzen entzogen werde. Ich gebe Ihnen einzig und allein meine Partitur; geben Sie mir dafür, was Sie wollen, aber unter der Bedingung, daß Sie mir dafür ſtehen, daß ſie nicht abgeſchrieben werde. Macht die Oper Aufſehen, ſo verkaufe ich ſie an andere Directionen, und das ſoll meine Bezahlung ſeyn.“ — Man kann ſich denken, mit welcher Freude und unter welchen Betheuerungen unverbrüchlichen Einhaltens dieſer edelmüthigen Bedingungen, der Handel von dem bedrängten Theaterunternehmer eingegangen wurde. — Mozart machte ſich an's Werk; er arbeitete Tag und Nacht, wobei er ſeine Gefälligkeit ſo weit trieb, daß er ſogar einige Nummern mehrmals umarbeitete, die dieſem ſchwer zu befriedigenden Richter nicht zuſagten. Es blieb ihm übrigens keine andere Wahl, weil er ſonſt zu befürchten gehabt hätte, daß Schikaneder, wie es einmal ſeine unſaubere Art war, ſeine Partitur durch Einflicken von Stücken nach ſeinem Geſchmacke verdorben hätte. Die Zauberflöte erntete einen beiſpielloſen Beifall, der immer mehr zunahm, und den auch

Zeugniſſen der Muſikfreunde ſeiner Zeit, die Mitte zwiſchen dem Knarren einer Wetterfahne und der eines Bratenwenders hielt. Trotz ſeiner ſeltenen Talente behandelte ihn Dame Fortuna ebenſo, wie er ſelbſt ſich zuweilen erlaubte, Andere zu behandeln. Die blinde Göttin betrog ihn ſo, daß er eines Tages ſeine Caſſe völlig leer ſah. Es blieb ihm nichts übrig, als ſein Haus zu ſchließen und die Rechnungen zu ordnen, welche das Gefängniß ſicher liquidirt hätte. Unſer Mann ſchien verloren. Allein noch iſt nicht Alles verloren! Er iſt Dichter, und zwar ein Dichter, dem es eben ſo wenig Mühe macht, die auſſer-dramatiſchen Ereigniſſe zu lenken, als die Stücke auf dem Theater. Die Kataſtrophe, die ihn bedroht, ſoll eine bewunderungswürdige Entwickelung erhalten, die ihn in beſſere Umſtände, als je zuvor, und ihn, Schikaneder! unſterblich machen ſoll. Dazu bedurfte es aber der Beihilfe eines intimen und ganz ergebenen Freundes. Das iſt kein Hinderniß. Schikaneder war der Pylades aller Oreſte, bei denen es Etwas zu ſchmauſen und zu trinken gab. Seit vielen Jahren konnte er das Eine oder das Andere bei Mozart finden. Er hat den Charakter deſſelben gründlich ſtudirt; er kennt ihn alſo genau und ſieht ſich folglich gerettet, denn das Publicum wird ihm wieder zuſtrömen, ihm Beifall zollen, und dabei kann es nicht fehlen, daß er halb im Rauſche ſeinen Namen auf die Nachwelt vererbt. Er geht zu Mozart, und ſtellt dieſem in paſſendem Pathos ſeine verzweiflungsvolle Lage vor, und ſchließt mit der Erklärung, daß er auf ihn ſeine letzte Hoffnung ſetze.

„Womit kann ich Ihnen helfen?“ — „Schreiben Sie eine Oper für mich, ganz im Geſchmacke des heutigen Wiener Publicums; Sie können dabei den Kennern und Ihrem Ruhme immer auch das Ihrige geben, aber ſorgen Sie vorzüglich auch für die niedrigen Menſchen aller Stände. Ich will Ihnen den Text beſorgen, will Decorationen ſchaffen u. ſ. w., Alles, wie man's jetzt haben will.“ — „Gut, ich will's übernehmen.“ — „Was verlangen Sie zum Honorar?“ — „Sie haben ja nichts! Nun — wir wollen die Sache ſo machen, damit Ihnen geholfen und mir doch auch nicht aller Nutzen entzogen werde. Ich gebe Ihnen einzig und allein meine Partitur; geben Sie mir dafür, was Sie wollen, aber unter der Bedingung, daß Sie mir dafür ſtehen, daß ſie nicht abgeſchrieben werde. Macht die Oper Aufſehen, ſo verkaufe ich ſie an andere Directionen, und das ſoll meine Bezahlung ſeyn.“ — Man kann ſich denken, mit welcher Freude und unter welchen Betheuerungen unverbrüchlichen Einhaltens dieſer edelmüthigen Bedingungen, der Handel von dem bedrängten Theaterunternehmer eingegangen wurde. — Mozart machte ſich an's Werk; er arbeitete Tag und Nacht, wobei er ſeine Gefälligkeit ſo weit trieb, daß er ſogar einige Nummern mehrmals umarbeitete, die dieſem ſchwer zu befriedigenden Richter nicht zuſagten. Es blieb ihm übrigens keine andere Wahl, weil er ſonſt zu befürchten gehabt hätte, daß Schikaneder, wie es einmal ſeine unſaubere Art war, ſeine Partitur durch Einflicken von Stücken nach ſeinem Geſchmacke verdorben hätte. Die Zauberflöte erntete einen beiſpielloſen Beifall, der immer mehr zunahm, und den auch

[illegible] andere Städte [illegible]: denn in kurzer Zeit wurde sie schon auf mehreren auswärtigen Theatern gegeben, ohne daß eine Direction sich deßhalb wegen der Partitur an Mozart gewendet hätte! Ein Werk, das lange Zeit beinahe allen, die von Musik in Deutschland lebten, bis auf den unbedeutendsten Copisten hinaus, Geld genug einbrachte, ertrug seinem Componisten nichts oder fast so viel als nichts! Was that aber Mozart, als er den Streich erfuhr, den ihm sein Pylades gespielt hatte? „Der Lump!“ rief er aus, und den folgenden Tag setzte sich Schikaneder, wie früher, an seinen Tisch.

Es ist wohl Keiner unter meinen Lesern, dem die Geschichte des Requiems nicht bekannt wäre. Sie wurde mit tausend Abweichungen erzählt, in tausend Werken veröffentlicht, und hat eine Menge Menschen mit dem Namen Mozart bekannt gemacht, welche zu ernst, zu sehr mit soliden Dingen beschäftigt sind, als daß sie sich mit Musik befassen könnten, welche aber nichts desto weniger gern wunderbare Geschichten am warmen Ofen erzählen hören oder lesen. Der Mann im schwarzen Mantel, sein dreimaliges, feierliches Erscheinen, wovon das letzte mit dem Tode Mozart's zusammenfiel, die Natur seiner Botschaft, das undurchdringliche Geheimniß, das ihn allen späteren Nachforschungen entzieht, Alles dieß zusammen machte eine Art von Legende daraus, welcher eine Notorität und ein Glaube während vierzig Jahren jede Anfechtung benommen zu haben schienen. Allein die Wahrheit verjährt sich nicht, und ein Biograph heutigen Tages ist genöthigt, statt eine Art von Gespenstergeschichte zu erzählen, was so ganz nach unserm Zeitgeschmacke

wäre, sich in ein Labyrinth kleinlicher prosaischer Begebenheiten zu vertiefen, wo er überall auf Dunkelheiten, Ungewißheit, Widerspruch, Tücken und Unwahrheiten stößt. Der unerforschliche Bote ach! ist an's Tageslicht gezogen worden; er ist vor den Nachforschungen, die Herr Gottfried Weber angestellt hat, gleich den Phantomen, mit denen er so viele Aehnlichkeit hat, und welche bei'm ersten Strahle der Morgenröthe unsichtbar werden, verschwunden.

Die berühmte Controverse, auf welche ich so eben anspielte, und welche die Echtheit und den Ursprung des Requiems betrifft, hat seit 1826 eine Menge Federn von musikalischen Literaten und Dilettanten in Bewegung gesetzt. Ohne Zweifel haben viele meiner Leser von dem großen Processe sprechen gehört, ohne daß sie aber vielleicht die Acten desselben genau kennen zu lernen Gelegenheit hatten. Meine Pflicht ist es, sie damit bekannt zu machen, damit die Fragen, welche in demselben besprochen, leider aber nicht entschieden worden sind, von dieser Zeit an einen mit der Biographie Mozart's eng verwebten Theil bilden. Ich werde aber das Ganze in einem eigenen Capitel zusammenfassen, welches ich in der Form eines Anhanges dem ersten Bande einverleiben will; ich sage aber zum Voraus, daß es zum Lesen das langweiligste Capitel bilden wird, wie es, auch ohne allen Vergleich, am schwierigsten und mühsamsten unter allen zusammenzustellen war.

So viel mir bekannt ist, hat sich bis jetzt noch nirgends ein Zeugniß oder ein Beweis vorgefunden, welche die ursprüngliche Sage über die Entstehung des Requiems widerlegt

Neunzehntes Capitel.

1789—1791.

Für den Zeitraum von etwa zwei Jahren, welchen wir jetzt zu beschreiben haben, tritt ein großer Mangel an biographischem Material ein; so daß wir fast nicht viel mehr als das Datum einiger Begebnisse und einiger Werke zu geben vermögen.

Als Mozart im Juni 1789 von seinem Ausfluge nach Hause zurückgekehrt war, machte er sich sogleich an die Arbeit, um als Erkenntlichkeit für die gute Aufnahme, welche ihm der König von Preußen hatte angedeihen lassen, für diesen ein Violinquartett zu componiren. Es ist dieß das schöne Quartett aus D dur, mit concertirender Partie für Violoncell (Werk 4. Nr. 10, Ausgabe von Pleyel). Zwei andere von derselben Art, die Nr. 11 u. 12, wurden erst zwei Jahre später componirt. Der König dankte ihm durch die Uebersendung einer Tabatiere nebst hundert Friedrichsd'or.

Zu Anfange des Jahres 1790 schrieb Mozart sein fünftes dramatisches Meisterwerk für das italienische Theater in Wien; *Cosi fan tutte ossia la scuola degli amanti* (So machen sie's Alle, oder die Schule der Liebenden), komische Oper in zwei Acten. Wir kennen durchaus keine Einzelnheiten über die ersten Vorstellungen von *Cosi fan tutte*, woraus man schließen muß, daß die neue Oper keines großen Beifalles von Seiten der Liebhaber in Wien sich zu rühmen hatte.

Wenn man dem französischen Stücke, nach welchem die *Nozze di Figaro* bearbeitet worden war, zu viele Auswüchse des übersprudelnden Geistes vorwerfen konnte, so war dagegen der Text von *Cosi fan tutte* so abgeschmackt und langweilig, daß es vielleicht unmöglich wäre, in der Masse der italienischen Librettos, welcher Zweig der Literatur, wie Jedermann weiß, so überreich ist, ein zweites ähnliches zu finden. Diese Ausgleichung war zwar, ich gestehe es, nichts weniger als glücklich, aber da es Mozart gelungen war, so viele musikalische Schönheiten, so vieles Gefühl den Worten Figaro's zu verleihen, so konnte er, und zwar noch viel leichter möglicher Weise, vielen Geist in eine Posse bringen, die ganz ohne Sinn war, die aber einige lyrische Situationen und eine Art von Komik enthielt, die musikalisch viel leichter wieder zu geben war, als die von Beaumarchais. Also im Ganzen genommen war *Cosi fan tutte* als Text eben so viel werth, als Figaro, womit ich aber nicht sagen will, daß eines dieser beiden Librettos den Componisten mehr angezogen habe, als das andere. Das eine wie das andere wurde ihm durch zwei große Mächte aufgedrungen: Figaro durch den Kaiser Joseph; *Cosi fan tutte* durch die Nothwendigkeit. Die Direction des italienischen Theaters in Wien wird eine ihrer Einsicht würdige Wahl getroffen und Mozart's Gläubiger werden sich beeilt haben, sie zu unterstützen.

Nie scheinen aber die Verhältnisse Mozart's in betrübterm Zustande gewesen zu seyn, als zur Zeit des Todes Joseph's II., der den 20. Februar 1790 erfolgte. Gequält

um einiger, was weiß ich, wie elender Summen willen, und von dem Wunſche beſeelt, die ungeſtümen Mahner befriedigen, oder ihnen wenigſtens aus dem Wege gehen zu können, eilte er nach Frankfurt, wo die Kurfürſten beiſammen waren, um ein neues Oberhaupt des Reiches zu wählen. Auf dem Wege von Frankfurt nach München ſah er ſich überall gut aufgenommen, gefeiert und bewundert; aber überall zog er nach ſeiner Gewohnheit mit leeren Taſchen ab. Das, was ich mühſam in wenige Worte zuſammengefaßt habe, findet ſich, mehr dem Sinne als den Worten nach, in ein paar weitläuftigen und lamentabeln Briefen, welche Mozart während ſeiner Reiſe ſchrieb, und in welchen faſt nichts verſtändlich iſt, als daß er kein Geld hatte und um jeden Preis welches haben ſollte. Aus dem von Mozart eigenhändig geſchriebenen Kataloge ſeiner Werke *), der faſt mein einziger Leitfaden durch die Leerheit dieſes Capitels war, geht hervor, daß er gegen Ende des Jahres 1790 wieder zu Hauſe eingetroffen ſeyn mußte Man findet unter den Monaten September, October und November (dieſe brachte er auf der Reiſe zu) nichts darin aufgezeichnet, dagegen findet ſich im December das große Violinquartett aus D dur. Seine älteren Brüder, die Quintetts aus C dur und G moll entſtanden im Jahr 1757 einige Monate vor Don Giovanni.

*) Angefangen im Jahr 1784, mit thematiſch geordneter Angabe der Werke, geführt bis zum 15. Nov. 1791 u. 1805 von J. A. André in Offenbach herausgegeben.

Zwanzigstes Capitel.

1791.

So wären wir also zu dem zweiten Semester des verhängnißvollen Jahres einundneunzig, dem letzten in Mozart's Leben, gelangt, in welchem er noch eine übermenschliche Fruchtbarkeit und einen Reichthum himmlischer Phantasieen entwickelte, welche durch die Schöpfungen der Zauberflöte, des Titus und des Requiems, das ganze, lange Leben eines andern Musikers auszufüllen und zu verherrlichen vermögend gewesen wären. Glücklicherweise fehlen hier die Materialien nicht. Wir wollen sogleich an das Historische dieser drei Meisterwerke gehen, welche das Leben Mozart's krönen und sein Grab mit einem ewigen Strahlenkranze umschließen.

Es lebte um diese Zeit in Wien ein Original mit Namen Schikaneder, Theaterunternehmer, Schauspieler, Dichter in gebundener und ungebundener Sprache, Librettomacher, Decorateur und sehr häufig auch Componist für die tragisch-komisch-lyrisch-tanzende Gesellschaft, deren Director er war; ein Mensch, unerschöpflich an Hilfsmitteln jeder Art, der sowohl auf der Bühne als auch außerhalb derselben Geniestreiche machte, und weder in Geschäften noch in der Wahl seiner dramatischen Combinationen zuverlässig, sonst aber, wie man sich auszudrücken pflegt, ein guter Kerl war. Ich vergaß zu sagen, daß dieser Zögling sämmtlicher Musen, dieses Universalgenie, auch sang, und daß seine Stimme, nach dem

Zeugniſſen der Muſikfreunde ſeiner Zeit, die Mitte zwiſchen dem Knarren einer Wetterfahne und der eines Bratenwenders hielt. Trotz ſeiner ſeltenen Talente behandelte ihn Dame Fortuna ebenſo, wie er ſelbſt ſich zuweilen erlaubte, Andere zu behandeln. Die blinde Göttin betrog ihn ſo, daß er eines Tages ſeine Caſſe völlig leer ſah. Es blieb ihm nichts übrig, als ſein Haus zu ſchließen und die Rechnungen zu ordnen, welche das Gefängniß ſicher liquidirt hätte. Unſer Mann ſchien verloren. Allein noch iſt nicht Alles verloren! Er iſt Dichter, und zwar ein Dichter, dem es eben ſo wenig Mühe macht, die auſſer-dramatiſchen Ereigniſſe zu lenken, als die Stücke auf dem Theater. Die Kataſtrophe, die ihn bedroht, ſoll eine bewunderungswürdige Entwickelung erhalten, die ihn in beſſere Umſtände, als je zuvor, und ihn, Schikaneder! unſterblich machen ſoll. Dazu bedurfte es aber der Beihilfe eines intimen und ganz ergebenen Freundes. Das iſt kein Hinderniß. Schikaneder war der Pylades aller Oreſte, bei denen es Etwas zu ſchmauſen und zu trinken gab. Seit vielen Jahren konnte er das Eine oder das Andere bei Mozart finden. Er hat den Charakter deſſelben gründlich ſtudirt; er kennt ihn alſo genau und ſieht ſich folglich gerettet, denn das Publicum wird ihm wieder zuſtrömen, ihm Beifall zollen, und dabei kann es nicht fehlen, daß er halb im Rauſche ſeinen Namen auf die Nachwelt vererbt. Er geht zu Mozart, und ſtellt dieſem in paſſendem Pathos ſeine verzweiflungsvolle Lage vor, und ſchließt mit der Erklärung, daß er auf ihn ſeine letzte Hoffnung ſetze.

„Womit kann ich Ihnen helfen?“ — „Schreiben Sie eine Oper für mich, ganz im Geſchmacke des heutigen Wiener Publicums; Sie können dabei den Kennern und Ihrem Ruhme immer auch das Ihrige geben, aber ſorgen Sie vorzüglich auch für die niedrigen Menſchen aller Stände. Ich will Ihnen den Text beſorgen, will Decorationen ſchaffen u. ſ. w., Alles, wie man's jetzt haben will.“ — „Gut, ich will's übernehmen.“ — „Was verlangen Sie zum Honorar?“ — „Sie haben ja nichts! Nun — wir wollen die Sache ſo machen, damit Ihnen geholfen und mir doch auch nicht aller Nutzen entzogen werde. Ich gebe Ihnen einzig und allein meine Partitur; geben Sie mir dafür, was Sie wollen, aber unter der Bedingung, daß Sie mir dafür ſtehen, daß ſie nicht abgeſchrieben werde. Macht die Oper Aufſehen, ſo verkaufe ich ſie an andere Directionen, und das ſoll meine Bezahlung ſeyn.“ — Man kann ſich denken, mit welcher Freude und unter welchen Betheuerungen unverbrüchlichen Einhaltens dieſer edelmüthigen Bedingungen, der Handel von dem bedrängten Theaterunternehmer eingegangen wurde. — Mozart machte ſich an's Werk; er arbeitete Tag und Nacht, wobei er ſeine Gefälligkeit ſo weit trieb, daß er ſogar einige Nummern mehrmals umarbeitete, die dieſem ſchwer zu befriedigenden Richter nicht zuſagten. Es blieb ihm übrigens keine andere Wahl, weil er ſonſt zu befürchten gehabt hätte, daß Schikaneder, wie es einmal ſeine unſaubere Art war, ſeine Partitur durch Einflicken von Stücken nach ſeinem Geſchmacke verdorben hätte. Die Zauberflöte erntete einen beiſpielloſen Beifall, der immer mehr zunahm, und den auch

bald andere Städte theilten; denn in kurzer Zeit wurde sie schon auf mehreren auswärtigen Theatern gegeben, ohne daß eine Direction sich deßhalb wegen der Partitur an Mozart gewendet hätte! Ein Werk, das lange Zeit beinahe allen, die von Musik in Deutschland lebten, bis auf den unbedeutendsten Copisten hinaus, Geld genug einbrachte, ertrug seinem Componisten nichts oder fast so viel als nichts! Was that aber Mozart, als er den Streich erfuhr, den ihm sein Pylades gespielt hatte? „Der Lump!“ rief er aus, und den folgenden Tag setzte sich Schikaneder, wie früher, an seinen Tisch.

Es ist wohl Keiner unter meinen Lesern, dem die Geschichte des Requiems nicht bekannt wäre. Sie wurde mit tausend Abweichungen erzählt, in tausend Werken veröffentlicht, und hat eine Menge Menschen mit dem Namen Mozart bekannt gemacht, welche zu ernst, zu sehr mit soliden Dingen beschäftigt sind, als daß sie sich mit Musik befassen könnten, welche aber nichts desto weniger gern wunderbare Geschichten am warmen Ofen erzählen hören oder lesen. Der Mann im schwarzen Mantel, sein dreimaliges, feierliches Erscheinen, wovon das letzte mit dem Tode Mozart's zusammenfiel, die Natur seiner Botschaft, das undurchdringliche Geheimniß, das ihn allen späteren Nachforschungen entzieht, Alles dieß zusammen machte eine Art von Legende daraus, welcher eine Notorität und ein Glaube während vierzig Jahren jede Anfechtung benommen zu haben schienen. Allein die Wahrheit verfährt sich nicht, und ein Biograph heutigen Tages ist genöthigt, statt eine Art von Gespenstergeschichte zu erzählen, was so ganz nach unserm Zeitgeschmacke

wäre, ſich in ein Labyrinth kleinlicher proſaiſcher Begebenheiten zu vertiefen, wo er überall auf Dunkelheiten, Ungewißheit, Widerſpruch, Tücken und Unwahrheiten ſtößt. Der unerforſchliche Bote ach! iſt an's Tageslicht gezogen worden; er iſt vor den Nachforſchungen, die Herr Gottfried Weber angeſtellt hat, gleich den Phantomen, mit denen er ſo viele Aehnlichkeit hat, und welche bei'm erſten Strahle der Morgenröthe unſichtbar werden, verſchwunden.

Die berühmte Controverſe, auf welche ich ſo eben anſpielte, und welche die Echtheit und den Urſprung des Requiems betrifft, hat ſeit 1826 eine Menge Federn von muſikaliſchen Literaten und Dilettanten in Bewegung geſetzt. Ohne Zweifel haben viele meiner Leſer von dem großen Proceſſe ſprechen gehört, ohne daß ſie aber vielleicht die Acten deſſelben genau kennen zu lernen Gelegenheit hatten. Meine Pflicht iſt es, ſie damit bekannt zu machen, damit die Fragen, welche in demſelben beſprochen, leider aber nicht entſchieden worden ſind, von dieſer Zeit an einen mit der Biographie Mozart's eng verwebten Theil bilden. Ich werde aber das Ganze in einem eigenen Capitel zuſammenfaſſen, welches ich in der Form eines Anhanges dem erſten Bande einverleiben will; ich ſage aber zum Voraus, daß es zum Leſen das langweiligſte Capitel bilden wird, wie es, auch ohne allen Vergleich, am ſchwierigſten und mühſamſten unter allen zuſammenzuſtellen war.

So viel mir bekannt iſt, hat ſich bis jetzt noch nirgends ein Zeugniß oder ein Beweis vorgefunden, welche die urſprüngliche Sage über die Entſtehung des Requiems widerlegt

hätten, so wie sie die Wittwe Mozart erzählt hat, mit Ausnahme des Wunderbaren daran, welches das unter ihrer Leitung abgefaßte Buch enthält, und dessen Quelle sie wahrscheinlich selbst ist. Indem wir ihren Bericht als den meist authentischen annehmen, wenn auch nicht in allen, doch wenigstens in den hauptsächlichsten Einzelnheiten, wollen wir ihn auch als Leitfaden bis zum Schlusse des Bandes, mit Ausnahme des Anhanges, sammt allem, was er Zweifelhaftes oder selbst der Wahrheit offenbar Zuwiderlaufendes enthält, benützen.

Mozart arbeitete noch an der Zauberflöte, als er einen anonymen Brief erhielt, welcher den Auftrag in sich schloß, eine Todtenmesse zu componiren und die Anfrage, um welchen Preis und binnen welcher Zeit er sie liefern könne. Da er nicht den geringsten Schritt ohne seine Frau zu thun pflegte, erzählte er ihr den sonderbaren Auftrag und äußerte dabei seinen Wunsch, sich in dieser Gattung auch einmal zu versuchen, um so mehr, da der höhere pathetische Styl der Kirchenmusik immer sein Lieblingsstudium war. Seine Frau rieth ihm zur Annahme des Auftrages, und Mozart schrieb dem unbekannten Besteller zurück, daß er das Requiem für ein gewisses Honorar verfertigen werde. Die Zeit der Vollendung könne er nicht genau bestimmen, doch wünsche er den Ort zu wissen, wohin er das vollendete Werk abzuliefern habe. Nach einiger Zeit erschien derselbe Bote wieder, brachte nicht nur das bedungene Honorar mit, sondern auch das Versprechen einer beträchtlichen Zulage bei Uebergabe der Partitur, da er mit seiner Forderung so billig

gewesen sey. Uebrigens möge er ganz nach Laune seines Geistes arbeiten. Doch solle er sich gar keine Mühe geben, den Besteller zu erfahren, indem es gewiß umsonst seyn werde.

Während dem erhielt Mozart den ehrenvollen und vortheilhaften Antrag, für die Prager zur Krönung des Kaisers Leopold die Opera seria: La Clemenza di Tito zu schreiben, welchen er auch annahm.

Eben als er mit seiner Frau in den Reisewagen stieg, stand der Bote gleich einem Geiste wieder da, zupfte die Frau am Rocke und fragte: „Wie wird es nun mit dem Requiem aussehen?“ Mozart entschuldigte sich mit der Nothwendigkeit der Reise und der Unmöglichkeit, seinem unbekannten Gebieter davon Nachricht geben zu können; übrigens werde es bei seiner Zurückkunft seine erste Arbeit seyn, es käme nur auf den Unbekannten an, ob er so lange warten wolle“ und damit war der Bote gänzlich befriedigt.

Dieß ist Wort für Wort die Angabe der Frau v. Nissen hinsichtlich der Entstehungsart des Requiems. Sie ist sehr einfach, ganz natürlich, nur etwas lakonisch, und, wie wir bereits bemerkt haben, vermochten die von Herrn G. Weber gesammelten und zusammengestellten Zeugnisse ihr keineswegs etwas anzuhaben. Im Gegentheile, die wichtigsten Zeugenaussagen haben nur neue Gründe für deren Glaubwürdigkeit geliefert.

Mozart, dessen Gesundheit schon bedeutend erschüttert war, als er Schikaneder's Oper angefangen hatte, kam ganz krank und durch die übermenschliche Anstrengung seines Arbeitens, das er selbst während der Reise nicht aussetzte,

in Prag an. La Clemenza di Tito hatte mit ihm auf der Heerstraße Fortschritte gemacht, so daß achtzehn Tage genügten, ihm die Oper vollenden zu lassen.

Mozart's Freunde bemerkten mit Unruhe seine matten Augen und das Leidende, das sich in allen seinen Zügen ausdrückte; doch dachten sie entfernt nicht daran, daß das Uebel so traurige Folgen haben sollte. Er blieb nicht zu Hause, man sah ihn arbeiten, Besuche abstatten, die Proben leiten, sich unterhalten, Musik machen, wie wenn er über Nichts zu klagen hätte; kaum sagte er Jemand, daß er einen Arzt gebrauche. Die Abende brachte er gewöhnlich am Billard in einem benachbarten Kaffeehause zu. Dieses Spiel liebte er leidenschaftlich. Einstmals, als er sich eben wieder demselben mit all' der Aufmerksamkeit zugewendet hatte, die man einem Lieblingsvergnügen schenkt, hörte man ihn mehrmals auf irgend eine Melodie hum hum hum vor sich hin summen. Als der Stoß an seinen Gegner kam, zog er ein Stückchen Papier aus der Tasche, warf einen raschen Blick darauf, spielte dann weiter, wobei er auf's Neue hum hum trällerte. Nachdem er zwei oder drei Tage hinter einander dasselbe gethan hatte, sagte Mozart mit einem Male zu seinen Freunden: „jetzt kommt und hört." Was war es? Es war das köstliche Quintett im ersten Acte der Zauberflöte, das er während des Billardspielens componirt hatte, und das eben mit hum hum anfängt, weil Papageno durch sein Schloß am Munde stumm ist. Damals arbeitete Mozart Hals über Kopf an seinem Titus, und es ertönten in einem und demselben musikalischen Kopfe zu gleicher Zeit

die coquetten Phrasen der drei Damen und die pathetischen Laute Vitellia's, das drollige Geplauder des Vogel-Menschens, und das Geschrei des Abscheues und der Verzweiflung, welches die Römer bei'm Anblicke des brennenden Capitols und ihres geliebten Fürsten ausstoßen, den sie von dem Eisen eines Mörders getroffen sehen; und diese beiden Productionen, nämlich das Finale in Titus und das Quintett in der Zauberflöte, bilden die sich völlig entgegenstehenden Extreme der theatralischen Musik; und jedes der beiden Gemälde ist von höchster, unnachahmlichster Vollendung; und Mozart war bei all' dem doch nur ein Sterblicher! Warum machte er aber sich die an und für sich schon hinreichend ermüdende Arbeit noch verwickelter? Fühlte er vielleicht schon jetzt die Nothwendigkeit sich zu beeilen? Aus der außergewöhnlichen Rührung, die er nicht bergen konnte, als er sich von seinen Freunden in Prag verabschiedete, sollte man es beinahe vermuthen. Er vergoß bei einer Veranlassung Thränen, die er sonst immer so leicht genommen hatte.

La Clemenza di Tito sprach als Neuigkeit nicht besonders an. Der Eindruck, den sie machte, wurde durch die Festlichkeiten und Bälle, die aus Veranlassung der Krönung stattfanden, verwischt. Die Musik ist von dem Augenblicke an Nichts mehr, sobald sie aufhört, für den Zuhörer Alles zu seyn, und nur als obligate Zugabe zu Lustbarkeiten anderer Gattung erscheint. Unter solchen Verhältnissen ziehe ich die schlechteste, oder, wenn man will, die trivialste Musik vor, weil diese dann wenigstens an ihrem Platze ist, und das zerstreute Ohr durch Nichthören gewinnt.

Einundzwanzigstes Capitel.

1791.

Sobald Mozart wieder zu Hause in Wien war, wo ihn dieß Mal ein glänzender Triumph, Anstellung, Aussichten auf glücklichere Verhältnisse — und der Tod erwarteten, legte er die letzte Hand an das Populärste seiner Meisterwerke. Die Ouverture zur Zauberflöte und der Priestermarsch zu Anfange des zweiten Actes, wurden zwei Tage vor der Aufführung, welche den 30. September stattfand, componirt oder wenigstens geschrieben. Titus war am 6. desselben Monates in Scene gesetzt worden.

Vom 30. September an (die Daten werden hier von äußerster Wichtigkeit) konnte demnach Mozart, weil ihn kein anderes Geschäft mehr in Anspruch nahm, seine ganze Sorgfalt dem Requiem widmen, welches der Unbekannte bei ihm bestellt hatte. Weil er die Bezahlung zum Voraus empfangen hatte und ihn noch überdieß „der Wunsch, sich in dieser Gattung auch einmal zu versuchen" antrieb, so arbeitete er Tag und Nacht an dem Requiem mit unermüdlichem Eifer und einem Interesse, welches keines seiner früheren Werke ihm einzuflößen vermocht hatte, und welches die Fortschritte seines Uebels nicht zu erkalten im Stande waren. Die Ohnmachten, welche sich öfters eingestellt hatten, während er an der Partitur der Zauberflöte schrieb, erneuerten sich wieder, ohne daß er aber durch sie von seiner Arbeit sich hätte abhalten lassen. Seine Anstrengungen nahmen mit

seiner Schwäche zu und jeden Tag wurden die Zufälle häufiger und schwerer. Seine Frau, durch diese Symptome, so wie durch die auffallende Schwermuth des Kranken beunruhigt, gab sich alle Mühe, ihn aufzuheitern und zu zerstreuen, und begleitete ihn an einem schönen Herbsttage im Wagen in den Prater. Hier sprach sich Mozart über das Geheimniß des Requiems gegen sie aus. „Ich schreibe es für mich selbst," sagte er weinend. „Mit mir dauert es nicht mehr lange: gewiß, man hat mir Gift gegeben." Centnerschwer fiel die Rede auf das Herz seiner armen Frau. Sie suchte ihn zu überreden, daß solche Gedanken nur in seiner Einbildung lägen. Man rief einen Arzt herbei, welcher dem Kranken anbefahl, die verhängnißvolle Partitur bei Seite zu legen. Mozart unterwarf sich dem Ausspruche, wurde aber nur noch trauriger, denn er fühlte wohl, daß dieses Opfer ihn nicht zu retten vermöge. Er sah sich nun in's Zimmer gebannt und durfte nicht einmal mehr arbeiten. Während er hier traurig und unthätig sitzen mußte, brachten die fortgesetzten Darstellungen der Zauberflöte, von denen er einige selbst noch dirigirt hatte, die ganze große Stadt Wien in freudige Aufregung. Alles wollte diese Oper sehen. Es regnete Geld in die Theatercasse, man zankte sich um die Billets. Der Saal des Schauspielhauses ertönte fortwährend von Beifalls- und Freudengeschrei, das Aussen wiederhallte! Fast alle Echo's Deutschlands schien der Genius der Zauberflöte zumal erweckt zu haben. Was macht aber der Meister, während sein Werk so viele reich und glücklich macht, und Jedem die schönen Augenblicke seines

Lebens vermehrt. Man ſucht ihn im Orcheſter; ein Anderer führt den Tactirſtab. Man ſucht ihn im Opernhauſe; der Meiſter iſt nicht darin, aber ſein Geiſt ſchwebt noch über dem Kampfplatze, den er durch ſo viele unſterbliche Triumphe verherrlicht hatte. Einſam, die Augen auf die Uhr gerichtet, folgt er der Vorſtellung in Gedanken. „Jetzt," ſpricht er zu ſich, „iſt der erſte Act zu Ende. — Jetzt ſingt man den Schwur: Dir große Königin der Nacht..." dann fällt ihm ein, daß für ihn Alles aus ſeyn werde, und ſeine Augen wenden ſich mit Schauder von dem Zeiger weg, der plötzlich viel raſcher ſich zu bewegen ſcheint.

Einige Tage erzwungener Ruhe verſchafften ihm jedoch einige Linderung. Am 15. November fühlte er ſich ſo erträglich, daß er im Stande war, eine kleine Cantate: das Lob der Freundſchaft zu ſchreiben, die für eine Freimaurer-Loge beſtellt worden war. Mozart war Mitglied dieſer Brüderſchaft. Die gute Aufführung, und der große Beifall, mit dem ſie aufgenommen wurde, ſchien ſeinen Geiſt noch mehr zu beleben. Er verlangte nun dringend die Rückgabe der Partitur des Requiems. Seine Frau, welche ihn jetzt außer Gefahr glaubte, nahm keinen Anſtand, ſie ihm zurückzugeben, doch kaum hatte er auf's Neue Hand an dieſes Werk des Todes gelegt, als ſowohl ſeine moraliſchen als phyſiſchen Leiden ſich wieder mit doppelter Macht einſtellten, und alle Ausſicht auf Hoffnung verſchwand. Dießmal ſollte der Kampf nicht lange dauern, und fünf Tage nach dem maureriſchen Feſte ſank Mozart auf ſein Lager, von dem er ſich nicht mehr erheben ſollte, auf welchem er ſich aber

fortwährend mit den erhabenen Vorbereitungen beschäftigte, die er zu seinem Leichenbegängnisse traf.

Während Mozart mit aufgeschwollenen Gliedern, und am ganzen Körper von einer schlagartigen Unbeweglichkeit gelähmt auf seinem Todtenbette lag, brachte man ihm seine Ernennung zum Capellmeister an der Kathedrale von St. Stephan. Diese Stelle hatte der Magistrat von Wien zu vergeben, und es waren von alten Zeiten her ein sehr bedeutender Gehalt und beträchtliche Nebeneinkünfte damit verbunden. Bald stritten sich auch die ersten Theater Deutschlands, welchen die glänzenden Einnahmen, die ihnen die Zauberflöte verschafft, die Augen geöffnet hatten, um den Besitz des Compositeurs derselben, um jeden Preis, den derselbe fordern würde. Zu gleicher Zeit liefen aus Preßburg und Amsterdam Briefe ein, in welchen man ihm den Antrag machte, gegen ein ansehnliches Honorar, periodische Arbeiten von verschiedener Gattung, musikalische Miscellaneen, zu liefern.

Als Mozart alle diese unerwarteten Glücksfälle, die sich so rasch hinter einander folgten, erfuhr, rief er aus: „Eben jetzt soll ich fort, da ich ruhig leben könnte! Jetzt meine Kunst verlassen, da ich nicht mehr als Sklave der Mode, nicht mehr von Speculanten gefesselt, den Regungen meiner Empfindung folgen, frei und unabhängig schreiben würde, was mein Herz mir eingibt! Ich soll fort von meiner Familie, von meinen armen Kindern, in dem Augenblicke, da ich im Stande gewesen wäre, für ihr Wohl besser zu sorgen! Habe ich es nicht

vorhergesagt, daß ich dieß Requiem für mich schreibe?"

Während der vierzehn Tage, binnen welchen ihn die furchtbaren Schmerzen der Krankheit quälten, der er unterlag und welche die Aerzte für eine Gehirnentzündung erkannten, oder wenigstens zu erkennen glaubten, verläugnete sich die bewunderungswürdige Güte und die Sanftmuth seines Charakters keinen Augenblick. Er zeigte sich vollkommen ergeben, wenn gleich ein nagender Schmerz an seinem Herzen fraß. Mozart wußte den Tag seines Todes voraus. Als am Abende des 5. Decembers Sophie Weber, seine Schwägerin, kam, um nach seinem Befinden sich zu erkundigen, sagte der Kranke zu ihr: „Gut, daß Sie da sind: heute Nacht bleiben Sie bei mir: Sie müssen mich sterben sehen." Als ihm seine Schwägerin diesen Gedanken ausreden wollte, fuhr er fort: „Nein, nein, es ist vergebens. Ich habe ja schon den Todtengeschmack auf der Zunge, ich rieche den Tod, und wer wird meiner Constanze beistehen, wenn Sie nicht bleiben?" Sophie eilte ihre Mutter zu benachrichtigen und kam sogleich wieder. Sie traf Süßmayer*) am Bette des Sterbenden stehend. Die Partitur des Requiems lag aufgeschlagen auf der Bettdecke. Nachdem Mozart einige Zeit darin geblättert und sein Werk mit feuchten Augen betrachtet hatte, gab er seinem Schüler Anweisungen, deren Geheimniß, das jetzt zwei Gräber besiegeln, einige dreißig Jahre später, so viele Debatten

*) Schüler Mozart's und Vollender des Requiems.

und so vieles Aergerniß veranlassen sollte. Hierauf wandte sich Mozart an seine Frau und empfahl ihr seinen Tod so lange geheim zu halten, bis sie Albrechtsberger habe benachrichtigen können. „Denn ihm," sagte er, „gehört mein Dienst von Gott- und Rechtswegen*). „Unterdessen kam sein Arzt, der kalte Umschläge um den brennenden Kopf verordnete, welche aber den Kranken so erschütterten, daß er augenblicklich Bewegung und Sprache verlor. Seine Gedanken waren aber noch beisammen, was er durch eine letzte Handlung beurkundete. Man sah die bleichen Lippen und Wangen des Sterbenden sich aufblasen, wie um Süßmayer an einen gewissen Effect, den er mit den Pauken im Requiem hervorbringen solle, zu erinnern. Die erhabene Seele Mozart's flog der Quelle alles Lichtes und aller Harmonie zu.

Zweiundzwanzigstes Capitel.

1791.

Den Tag, welcher auf diese thränenvolle Nacht folgte, erzählt Sophie Weber, kamen die Menschen schaarenweise unter die Fenster der Wohnung des Verstorbenen, welche laut um ihn weinten und schrieen; sie beweinten Mozart, wie man ihn

*) Albrechtsberger, einer der gelehrtesten Theoretiker und Professoren der Composition seiner Zeit, Beethoven's Lehrer, erhielt auch in der That die Stelle, zu der Mozart ernannt worden war.

in seiner Familie beweinte. Es ist dieß nicht der gewöhnliche Tribut der Trauer, welche Musikfreunde dem Andenken eines großen Musikers zollen; sondern es ist dieß die wahrhafteste und schönste Leichenrede, jener allgemeine Schmerz, der stets mit unwiderlegbarer Beredtsamkeit bei dem Tode eines Wohlthäters des Menschengeschlechtes sich kund gibt. Es leben zu viele Menschen, deren Daseyn die Musik verschönert, veredelt oder welchen sie zum Troste gereicht. „**La sua vita era, cosi dire, una fortuna publica; una publica calamita la sua morte***)“ sagte von ihm, ich weiß nicht welcher Italiener, und noch nie ist ein wahreres Wort gesprochen worden.

Prag zeichnete sich durch die höchste Theilnahme aus, welche man den Manen eines Privatmannes an den Tag legen kann. Sobald die traurige Nachricht bekannt geworden war, vereinigten sich sogleich aus freiem Antriebe sämmtliche Musiker des Theaters und alle Tonkünstler der Stadt zur Abhaltung feierlicher Exequien für den Gestorbenen. Man wählte zu dieser Feier, welche in der Pfarrkirche St. Nicolaus stattfand, ein Requiem von Rösler. Den Tag zuvor wurden die Einwohner Prag's durch gedruckte Anzeigen davon in Kenntniß gesetzt. Am Tage der Feierlichkeit selbst wurden eine halbe Stunde lang alle Glocken der Pfarrkirche geläutet. Fast die ganze Stadt strömte hinzu, so daß weder der sogenannte welsche Platz die Wa-

*) „Sein Leben war, so zu sagen, ein allgemeines Glück, sein Tod ein allgemeines Unglück.“

gen, noch die sonst für beinahe viertausend Menschen geräumige Kirche die Verehrer des Verklärten alle fassen konnte. In der Mitte der Kirche stand ein herrlich beleuchteter Katafalk; zwölf Schüler des Gymnasiums, mit quer über die Schulter hangenden Flören und Fackeln in der Hand, standen um denselben her. Das von Strohbach dirigirte Orchester zählte hundertundzwanzig der ersten Tonkünstler. Diese Leute, von denen ein Theil zum ersten Male und zwar vom Blatte, die Ouverture zu Don Juan gespielt hatte, executirten die Todtenmesse mit einer Einmüthigkeit und einem Ausdrucke des Gefühles, welches eine ganze Stadt mit ihnen theilte. Als man um die ewige Ruhe dessen flehte, der den Anwesenden so großes und edles Vergnügen bereitet hatte, flossen die Thränen der Freundschaft und Dankbarkeit vereint. Auf diese Art wurde Mozart's Andenken in seinem lieben Prag geehrt. Was hätte das Publicum erst empfunden, wenn es statt einer Musik Rösler's, den Schwanengesang des Sterbenden selbst gehört hätte, den er mit seinem letzten Athemzuge ausgehaucht. Sein Lacrymosa dies illa hätte allein an diesem wahren Tage der Thränen ertönen sollen. Der Meister wußte wohl, daß er allein im Stande sey, den Ausdruck eines unendlichen Schmerzes, eines Schmerzes, der dem glich, welchen die ganze Welt erlitten hatte, in der Musik hervorzubringen.

Während man in Prag einem leeren Sarge Ehren erwies, wie sie nur Verstorbenen vom höchsten Range zu Theil werden, wußte die Familie des Dahingeschiedenen in Wien nicht, womit sie seine Begräbnißkosten bestreiten solle.

Der Preis eines eigenen Platzes auf dem Kirchhofe überstieg die Kräfte der Erben und so wurde Mozart's Leichnam in einer gemeinschaftlichen Grube beerdigt!

Einige Fremde, welche sich im Jahr 1808 in Wien befanden, wünschten den Ort kennen zu lernen, wo seine Gebeine ruhen. Man konnte ihn nicht angeben. Andere Todte hatten von diesen Gräbern Besitz genommen, die von Zeit zu Zeit geleert werden! Doch was liegt am Ende an der Stelle, an der ein wenig Staub ruht? Wer dächte daran, auf derselben ein Monument zu errichten? Ich für meinen Theil zöge wenigstens eine Blume auf dieser Stelle vor, die von der Asche befruchtet und jedes Frühjahr neu erblühend, das Sinnbild der musikalischen Geschlechter bildete, die an dem intellectuellen Leben Mozart's sich nähren werden, ohne Gefahr zu laufen, es je zu erschöpfen.

Von zwei Söhnen, welche Mozart hinterließ, wählte der jüngere, Wolfgang Amadeus, geboren im Jahr neunzig oder einundneunzig, die Laufbahn, welche ihm gewissermaßen sein Familien- oder Taufname vorzeichnete. Er wurde Musiker. Verschiedene Blätter haben seiner als eines talentvollen Pianisten und Compositeurs gedacht. Als sein Vater eines Tages Musik machte, hörte er ihn in dem Tone schreien, aus welchem gespielt wurde. Das wird ein Mozart, sagte der Vater lachend. Es möchte sich aber sehr fragen, ob die im Scherze ausgesprochene Prophezeihung in Erfüllung gegangen wäre, selbst wenn dem Kinde der unschätzbare Vortheil des väterlichen Unterrichtes zu Theil geworden wäre. Die Natur ruht lange aus, ehe sie ein

ähnliches Geschöpf wieder hervorbringt. Ueberdieß macht sie keine unnöthigen Ausnahmen in ihren beharrlichsten Gesetzen; und bei dem gegenwärtigen Stande der Musik ist es sehr zweifelhaft, ob ein zweiter Mozart, das heißt eine allgemeine musikalische Reform, je nöthig werden dürfte. Wenn die Tonsetzkunst verloren gegangen wäre, so würde der erste hinreichen, sie uns in ihrem ganzen Umfange und ihrer ganzen Schönheit wieder aufzufinden.

Hauptinhalt

der

Controverse über die Echtheit und den historischen Ursprung des Requiems von Mozart.

Man wußte allgemein, daß, als Mozart starb, sein letztes Werk, das Requiem, noch nicht vollendet war, und daß drei Nummern, das *Sanctus*, das *Benedictus* und das *Agnus Dei*, eine Arbeit Süßmayer's seyen, der durch sie die Partitur vervollständigte. Nichts desto weniger war der Umstand der Nichtvollendung einige dreißig Jahre später gewissermaßen in Vergessenheit gerathen, ohne daß sie jedoch zuvor je bestritten oder in Zweifel gezogen worden wäre, weil die verschiedenartigen Ausgaben das Requiems stets unter dem alleinigen Namen Mozart's erschienen waren, mit welchem man es in der Unterhaltung, in den Zeitschriften und in den Ankündigungen allein zu bezeichnen pflegte. Der längst vergessene Umstand wurde aber im Jahr 1825 in Nr. 11. der Cäcilia, einem neuen Journal für Musik, das Herr Gottfried Weber, ein berühmter Kritiker und Verfasser einer Theorie der Tonsetzkunst gegründet hatte, und redigirte, wieder angeregt. Herr Weber ließ darin einen Brief von Süßmayer, den derselbe unter'm 8. September 1800 an

die Herren Breitkopf und Härtel, Musikalienhändler in Leipzig, gerichtet hatte, und welche denselben im Laufe desselben Jahres veröffentlichten, abdrucken. Dieser Brief war folgenden Inhalts:

„Mozart's Composition ist so einzig, und ich getraue „mir zu behaupten, für den größten Theil der lebenden Tonsetzer so unerreichbar, daß jeder Nachahmer, besonders mit „untergeschobener Arbeit, noch schlimmer wegkommen würde, „als jener Rabe, der sich mit Pfauenfedern schmückte. Daß „die Endigung des Requiems, welches unsern Briefwechsel „veranlaßte, mir anvertraut wurde, kam auf folgende Weise. „Die Wittwe Mozart konnte wohl voraussehen, die hinterlassenen Werke ihres Mannes würden gesucht werden; der „Tod überraschte ihn, während er an diesem Requiem arbeitete. Die Endigung dieses Werkes wurde also mehreren Meistern übertragen; einige davon konnten wegen Geschäften sich „dieser Arbeit nicht unterziehen, andere aber wollten ihr Talent nicht mit dem Talent Mozart's compromittiren. „Endlich kam dieses Geschäft an mich, weil man wußte, daß „ich noch bei Lebzeiten Mozart's die schon in Musik gesetzten Stücke öfters mit ihm durchgespielt und gesungen, „daß er sich mit mir über die Ausarbeitung dieses Werkes „sehr oft besprochen, und mir den Gang und die Gründe „seiner Instrumentirung mitgetheilt hatte. Ich kann nur „wünschen, daß es mir geglückt seyn möge, wenigstens so „gearbeitet zu haben, daß Kenner noch hin und wieder einige „Spuren seiner unvergeßlichen Lehren darin finden können. „Zu dem *Requiem* sammt *Kyrie — Dies irae — Domine Jesu*

„*Christe* — hat Mozart die vier Singstimmen und den „Grundbaß sammt der Bezifferung ganz vollendet; zu der „Instrumentirung aber nur hin und wieder das Motiv „angezeigt. Im *Dies irae**) war sein letzter Vers — „*qua resurget ex favilla* (der zweite Vers des *Lacry-* „*mosa*), und seine Arbeit war die nämliche, wie in den „ersten Stücken. Von dem Vers an — *judicandus homo* „*reus est*, ist das *Dies irae*, das *Sanctus*, *Benedictus* „— und *Agnus Dei* ganz neu von mir verfertiget; nur „habe ich mir erlaubt, um dem Werke mehr Einförmigkeit „(er will sagen, mehr Einheit) zu geben, die Fuge des *Kyrie* „bei dem Verse — *cum Sanctis etc.* zu wiederholen."

In Betracht, daß dieses Document der ganzen Controverse zur Grundlage gedient hat, mit der wir uns hier beschäftigen, und Süßmayer's Worte das einzige historische, auf genaue Kenntniß der Verhältnisse begründete Zeugniß in dem musikalischen Theile der Frage bilden, nämlich den, welcher die Echtheit und die Vollendung des Requiems betrifft, so müssen wir uns gründlich darüber aussprechen, was von dem Inhalte des Briefes zu halten ist. Süßmayer,

---

*) Um die Andeutungen meinen Lesern deutlicher zu machen, muß ich bemerken, daß unter der Benennung Dies irae, man nicht nur die Nummer versteht, die mit diesem Verse anfängt, sondern auch das Tuba mirum, das Rex tremendae majestatis, das Recordare, das Confutatis und das Lacrymosa. Die Fuge Quam olim und das Hostias machen einen Theil des Domine, welches Süßmayer für Mozart's Arbeit erklärt, sowie das Requiem, sammt Kyrie und dem Dies irae bis zum siebenten Tacte des Lacrymosa, das Süßmayer folglich vollendet hätte.

der 1791 kaum fünf und zwanzig Jahre zählte, war, wie allgemein anerkannt ist, Mozart's liebster Schüler, schon seit mehreren Jahren sein vertrauter Freund, der Eingeweihte in alle seine musikalischen Gedanken, sein Copist, sein Gehilfe, sein Mitarbeiter selbst und beinahe ein Mitglied seiner Familie. Er begleitete Mozart auf seiner letzten Reise, und er war es, der die Recitative zu Titus schrieb, weil der Meister keine Zeit fand, sie aufzusetzen. Ihm schreibt man auch allgemein zwei Nummern dieser Oper zu, eine Arie, ich weiß nicht welche, und das hübsche Duettino aus C dur, zwischen Sextus und Annius zu. Ja, noch mehr, wenn wir der Angabe Herrn Seyfried's*), eines andern Schülers von Mozart, aber viel jünger als Süßmayer, Glauben beimessen wollen, so hätte der Meister überhaupt in der Partitur der *Clemenza di Tito* nichts als die Ouverture, die Terzette und die beiden Finale selbst geschrieben; alles Uebrige wäre unter seiner Anleitung durch Süßmayer instrumentirt worden, und dieser habe die Arien der Servilia, des Publius und Annius ganz allein componirt. Herr Seyfried hat diese Einzelnheiten von Dussek, dem Freunde, bei welchem Mozart in Prag gewohnt hatte. Ich glaube, daß damit zur Genüge ausgesprochen ist, daß Süßmayer ein Musiker von großem Talent war, unzweifelhaft eine bedeutende technische Gewandtheit, eine nicht gemeine Intelligenz besaß, und daß er vor Allem ganz in die Ge-

*) Derselbe, welcher das Werk: Beethoven's Studien herausgegeben hat.

heimniſſe des Mozart'ſchen Styls eingeweiht war; denn alle die Eigenſchaften mußte er beſitzen, um einen Mozart zu veranlaſſen, ihn bei der Compoſition einer ſeiner Opern zu verwenden. — Aus Gerber's Lexikon erſehen wir überdieß, daß Süßmayer, nachdem er Capellmeiſter am National-Theater in Wien geworden war, für daſſelbe ſechzehn Werke componirte, wovon eines „der Spiegel von Arkadien" in ganz Deutſchland Succeß erlangte und volksthümlich wurde. Ein anderes Werk, *I due gobbi* (die beiden Buckligen), das er 1796 mit Paer zuſammen componirte, machte in London Furore. Wenn ſeine Laufbahn länger gedauert hätte, wäre er vielleicht einer der erſten dramatiſchen Componiſten ſeines Vaterlandes geworden; er ſtarb aber in einem Alter von ſiebenunddreißig Jahren, alſo faſt ſo jung wie ſein Meiſter.

Solcher Art war der Vollender des Requiems und kein unwiſſender Copiſt, wie ihn mehrere Gegner des Herrn Weber darzuſtellen ſich bemühten, welche demnach der Vorwurf der Unwiſſenheit mit weit mehr Rechte träfe. Man iſt ſehr verſucht, an die Aufrichtigkeit eines Mannes zu glauben, welchen Mozart gewiſſermaßen adoptirt hatte; allein es fragt ſich, ob man bei einigem Nachdenken und etwas Urtheilskraft ſämmtliche, in Süßmayer's Briefe enthaltenen Verſicherungen gelten laſſen kann? Einige derſelben ſcheinen allerdings unbeſtreitbar zu ſeyn und ſind es auch in der That. Beginnen wir mit dieſen. Süßmayer hatte mehrmals mit Mozart die bereits fertigen Nummern durchgegangen; nämlich das *Requiem* ſammt dem *Kyrie*, das *Dies irae*

und das *Domine*, also mehr als vier Fünftheile des Werkes nach seinem jetzigen Bestande, die Endnummer nicht einmal mit eingerechnet, die Nichts als eine Wiederholung der Nummer 1. von dem Verse: *Te decet hymnus* an gerechnet ist. Mozart hatte ihm den Plan und die Grundzüge der Instrumentation mitgetheilt; die vier Vocalstimmen waren bereits geschrieben; ein Baß in Chiffern schrieb den ganzen Gang der Harmonie vor und die Figuren des Orchesters fanden sich auf dem Original-Manuscripte je an ihrem Anfange vorgezeichnet. Daraus folgt, daß Süßmayer, um Mozart's Manuscript so zu vervollständigen, wie er es selbst gethan hätte, nur sein Gedächtniß ein wenig zu Hilfe zu nehmen hatte, und man kann leicht ersehen, daß er dieß nicht unterlassen hat, wenn man die Instrumentation der in Frage stehenden Nummern untersucht. Augenscheinlich war Niemand außer Süßmayer im Stande, ein Werk zu vervollständigen, das für den größten Theil der lebenden Tonsetzer so unerreichbar, für ihn aber leicht und fast nur eine mechanische Arbeit war. Und doch schreibt man Anderen eher als ihm die Vollendung des Requiems zu! Und er, der Verwahrer des Gedankens des Meisters, er, der alles, was auf der Partitur weiß geblieben war, auswendig wußte, soll mit unbegreiflichem Phlegma und Gleichgiltigkeit abgewartet haben, bis endlich, nachdem Andere abgelehnt hatten, der Vorschlag an ihn gelangte, statt daß er sich sogleich selbst angeboten hätte, eine ruhmvolle Arbeit zu vollenden, die er allein zu vollbringen im Stande war! Er sieht zu und macht sich nichts daraus, daß das Meisterwerk den Versu-

chen einer, durch Niemand geleiteten Hand dem traurigen Umhertarren einer Conception Preis gegeben werde, welche in Jahrhunderten vielleicht mit der urſprünglichen Conception nicht zuſammentreffen dürfte!! Was wird man mir einwenden, wenn ich hinzuſetze, daß es ſich in dieſer Sache bei Süßmayer um die heiligſte Pflicht handelte! Das Meiſterwerk wurde ihm aufs Gewiſſen gegeben; er war vor Gott und dem ganzen chriſtlichen Europa dafür verantwortlich. Aus welchem Grunde hatte ſich Mozart ſo lange über das Requiem mit ihm beſprochen; wozu hatte er ihm ſo ſorgfältig den Plan und die Grundzüge ſeiner Inſtrumentation auseinander geſetzt, warum ſprach er noch eine Stunde vor ſeinem Tode mit ihm davon; wozu, wenn nicht deßhalb, weil er ſein nahes Ende voraus ſah, und gewiß war in dem verhängnißvollen Augenblicke noch nicht fertig zu ſeyn, in welchem Falle Süßmayer die Vollendung des Werkes übernehmen ſollte. Und die Wittwe ſollte ſich an Andere gewendet haben, während ſie ſich nur an ihn wenden konnte und durfte; und Süßmayer ſpricht von einem ſo auffallenden Verfahren, als wie von einer ſich von ſelbſt verſtehenden Sache! Sein Benehmen erſcheint ebenſo unerklärlich wie das der Wittwe. Die Folge erklärt vielleicht das des einen, wie der andern.

Ich komme nun zu einem zweiten Puncte. Süßmayer gibt an, daß das *Lacrymosa*, eine der ergreifendſten und melodiſchſten Nummern, ſein Werk ſey, und zwar von dem Verſe: *qua resurget ex favilla*, das heißt alſo vom ſiebenten Tacte an. Das Original-Manuſcript, wie wir es

kennen, geht allerdings nicht weiter; aber es existirt ein viel unparteiischerer Zeuge als Süßmayer, nach dessen Aussage man annehmen darf, daß das *Lacrymosa* noch zu Mozart's Lebzeiten fertig geworden war. Dieser Zeuge ist Benedikt Schack*), erster Tenorist an Schikaneder's Theater, für welchen auch die Rolle des Tamino in der Zauberflöte geschrieben war. Als Freund und häufiger Tischgenosse Mozart's zu jener Zeit, waren ihm alle, das Requiem betreffenden Einzelnheiten vollkommen bekannt. Er erzählt Folgendes über diesen Gegenstand. „Sobald ein Stück des Requiems fertig war, setzte sich Mozart an's Clavier und ließ es durch seine Freunde probiren. Selbst noch den Tag vor seinem Tode ließ er sich die Partitur bringen, und, obgleich er zu Bette lag, sang er doch die Altstimme; Schack sang den Sopran; Hofer, Mozart's Schwager, den Tenor und Görl (für den die Partie des

*) Das vertraute Verhältniß zwischen diesem ausgezeichneten Sänger und Mozart beweis't eine, unter den Musikern Wien's allgemein bekannte Thatsache. Schack machte Opern, ob gute oder schlechte, weiß ich nicht, obgleich ich mich erinnere, eine davon, die beiden Anton's gehört zu haben, in der sich eine Melodie vorfindet, welche vor zwanzig Jahren in Deutschland sehr volksthümlich war: Einst verliebte sich ein Jüngling u. s. w. Oft kam Mozart zu Schack, um ihn zu einem Spaziergange abzuholen, und während Schack sich ankleidete, setzte sich Mozart einstweilen an dessen Schreibtisch und componirte oder überarbeitete hier und da ein Stück, welches er daselbst liegen fand, zum Zeitvertreibe. Daher kommen in Schack's Opern mehrere Stellen vor, in welchen, wie man sagt, Mozart's Zeitvertreib sich sehr bemerklich zeigt.

Saraſtro geſchrieben war), den Baß. Man war am Anfange des *Lacrymosa*, als Mozart zu weinen anfing und das Heft fallen ließ. Eilf Stunden nachher hatte er zu leben aufgehört." In dieſer Erzählung trägt Alles den Stempel der Wahrheit. Die Mitſingenden waren lauter bekannte Leute und ſind ſämmtlich mit Namen genannt. Man hielt bei den erſten Tacten des *Lacrymosa* inne, es fragt ſich nun, ob auch Mozart's Arbeit hier aufhörte. Schack ſpricht dieß nicht aus, und es iſt um ſo unwahrſcheinlicher, als das *Domine*, die Fuge *Quam olim* und das *Hostias*, die nach dem *Lacrymosa* kommen, ſich bereits im Originalmanuſcript eingetragen fanden, was Süßmayer ſelbſt zugibt. Ueberdieß, und dieß iſt ein viel ſchlagenderer Grund, probirt man nur fertige Stücke, oder wenigſtens die, welche ſo weit vorgeſchritten ſind, daß ſie wenigſtens einige vollſtändige muſikaliſche Sätze enthalten. Hätte man alſo wohl mit dem *Lacrymosa* angefangen, wenn es nicht wenigſtens bis zum erſten Satze fortgeführt geweſen wäre, der aber ſchon mit dem achten Tacte zu Ende geht? Gewiß nicht. Man hält inne, weil die Schrecken des Todes den Componiſten bei'm Beginne dieſes thränenvollen Geſanges ergreifen.

Nachdem vier Fünftheile des Werkes dem Schöpfer deſſelben in pleno zugeſichert ſind, bleibt noch eine Frage, die wichtigſte, oder beſſer geſagt, die einzige Frage, unter allen, welche hinſichtlich der Vollendung des Requiems aufgeworfen wurden, übrig, nämlich: iſt Süßmayer der einzige und wirkliche Componiſt des *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus?* In dieſer Hinſicht ſind ſeine Angaben ſo poſitiv als möglich.

Er sagt: „das *Sanctus, Benedictus* und *Agnus* sind von mir ganz neu componirt worden," und es liegt hier weder ein Beweis für die Thatsache, noch ein widersprechendes Zeugniß dagegen vor, noch vermögen wir logische Schlüsse, oder materielle Schwierigkeiten vorzubringen, mit einem Worte, wir haben Nichts entgegen zu halten. Wenn bei Kunstgegenständen die Richter ein Urtheil fällten, wie bei Gegenständen des Civilprocesses, so würde das Eigenthumsrecht der oben genannten drei Nummern ohne Anstand Süßmayer zugesprochen werden, weil Niemand da ist, der ihm sein wirkliches oder angemaßtes Recht streitig zu machen sucht. Aber die Kritik ist nicht an das Verfahren der Tribunale gebunden. Für sie liegen die wahren Beweise für die Authenticität eines Meisterwerkes in diesem selbst; und um einen bedeutenden Diebstahl zu entdecken, reicht es bei ihr in den meisten Fällen aus, den Plagiarius dem Plagiat gegenüber zu stellen. Dem Großsprecher, der sich rühmt, in Rhodus den außerordentlichen Sprung gemacht zu haben, kann die Kritik zurufen: und warum springst Du nicht auf dieser Stelle, so weit oder so hoch, wie Du in Rhodus gesprungen bist? — Man wird mich nicht anklagen, gegen Süßmayer ungerecht gewesen zu seyn, aber unter den zahlreichen Werken, die er gemacht hat, und von welchen mehrere unter seinem Namen erschienen sind, hat keines ihn überlebt, selbst nicht einmal der Spiegel von Arkadien, der am meisten ansprach. Man darf ihn höchstens den Componisten zweiten Ranges gleichstellen, und seine jetzige Berühmtheit verdankt er allein Herrn Weber. Wenn aber Süßmayer, als

ein so junger Mann noch, drei Nummern des Requiems zu componiren im Stande war, welche, obgleich sie in gewisser Hinsicht unter den vorhergehenden stehen, weder durch die Gedanken, noch den Styl, noch die Färbung, von einer Partitur abstechen, welche anerkanntermaßen das höchste Meisterwerk des größten musikalischen Genies aller Jahrhunderte bildet, so muß man nothwendiger Weise unter zwei Dingen eines zugeben, entweder hat Süßmayer damit angefangen, Mozart zu seyn, und hat damit aufgehört, Süßmayer zu werden; oder der Geist des Meisters hat sich vom Himmel zu dem Schüler herabgelassen, um ihm den Schluß des Requiems einzugeben; und dann muß man anerkennen, daß er ihm nie mehr, als einen Besuch gemacht hat. Wenn ein Wunder stattfand, so gebe ich dem letzten den Vorzug.

So sind wir also selbst über den letzten Punct beruhigt. Wir sind gewiß, soweit überhaupt eine moralische Sicherheit bei irgend einer Sache stattfinden kann, daß Süßmayer das *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei*, „nicht ganz neu angefertigt" habe. Ob er eine niedergeschriebene Anweisung zu den Grundgedanken dieser Nummern vorgefunden, oder ob er sie geradezu am Claviere, nebst einer mündlichen Erklärung Mozart's über die Instrumentation gehört habe, das läßt sich jetzt nicht mehr völlig aufhellen, so viel bleibt aber gewiß, daß einige Andeutungen seiner Arbeit zum Leitfaden gedient haben. Ich gehe sogar weiter, und behaupte, daß bei Prüfung der Stücke, welche der Fortsetzer sich zuschreibt, leicht die Stellen erkenntlich sind, bei denen die Andeutungen zureichend waren, ebenso aber auch

die, bei denen ſie es nicht waren, und endlich die, bei denen ſie gänzlich fehlten. So ſcheint z. B. in dem *Benedictus* und *Agnus* Mozart's Gedanke hinreichend klar vorgezeichnet geweſen zu ſeyn, ſo daß es möglich war, dieſe Stücke in der ihnen urſprünglich beſtimmten Ausdehnung durchzuführen. Bei'm *Sanctus* dagegen iſt dieß nicht der Fall, welches nur bei'm Anfange verſpricht, jedes andere *Sanctus* an Erhabenheit zu übertreffen. Welche Größe! Wie feierlich! Man ſchickt ſich an, mit ganzer Seele zu lauſchen, die Gehörnerven ſpannen ſich an, aber in einem Augenblicke iſt Alles vorbei. Wer wäre ſo freigebig, dieſe zehn Tacte Süßmayer zum Geſchenk zu machen? Niemand beſaß ſie, auch ſelbſt Herr Weber nicht. Die Fuge des *Hosianna*, die nachher kommt, iſt auch nur der Anfang einer Fuge, die erſte Expoſition des Sujets in den vier Geſangſtimmen, ohne irgend eine contrapunctiſtiſche Analyſe oder Entwickelung. Ueberdieß fehlt ihr das Gegenthema, welches nach der Anlage der Geſangspartieen im Orcheſter ſich hätte finden ſollen; das Orcheſter thut aber nichts, als die Stimmen verdoppeln. Mir ſcheint es, daß der Satz des *Hosianna*, welcher an die ſchönſten Themata's Händel's erinnert, ganz dazu geeignet war, einem andern Satze, von derſelben Mächtigkeit gegenüber geſtellt zu werden; es lohnte auch der Mühe, entwickelt zu werden; und, wenn der Fortſetzer im Stande geweſen wäre, auf dieſem Felde etwas zu leiſten, was mit den herrlichen Fugen des *Kyrie* und *Quam olim* einen Vergleich aushalten konnte, ſo war jetzt, oder nie der Augenblick dazu da. Dabei iſt noch zu bemerken, daß das

Hosianna sich nach dem *Benedictus* in einem andern Tone wiederholt. Nun, den Anfang der Fuge, den wir zuerst aus D gehört haben, hören wir auch in B, ohne daß eine Note hinzugekommen oder geändert worden wäre.

Süßmayer selbst hat darauf hingedeutet, wo ihm der Leitfaden ausging. Wo der Meister stehen bleibt, hält auch der Schüler inne. „Um dem Werke mehr Einförmigkeit (?) zu geben, habe ich mir erlaubt, mit dem Verse *cum sanctis* die Fuge des Kyrie zu wiederholen.“ In der That eine schöne Art, dadurch einem Werke mehr Einheit zu geben, daß man es mit dem Anfange schließt.

Diese Bemerkungen, auf welche mich die Prüfung der Partitur geführt hat, und die für mich mehr als bloße Muthmaßungen sind, finden ganz auffallend in folgender Stelle eines Briefes des Herrn Seyfried, Mozart's Schüler, an Herrn Gottfried Weber, ihre Bestärkung. Nach der allgemeinen Meinung (er spricht von der in Wien herrschenden Meinung, wo unser Meister lebte und starb) hat Mozart sein Requiem, bis einschließlich des *Hostias*, ganz ausinstrumentirt hinterlassen. Süßmayer hat das Uebrige aus vorgefundenem Brouillon vollendet. Nach dem *Benedictus* wollte Mozart die *Hosianna*-Fuge (wohlgemerkt) in B major umarbeiten; aber Süßmayer, um den Nachlaß möglichst unverfälscht zu geben, beschränkte sich darauf, diesen Satz aus dem *Sanctus* zu wiederholen, und aus demselben Grunde verfolgte er eben diesen Weg am Schlusse (das heißt er wiederholte eine Hälfte des *Requiem aeternam* und die Fuge des *Kyrie*), wiewohl Mozart

hiezu ein neues Thema, für die Composition der Schlußnummer im Kopfe trug."

Aus all' diesem erhellt, mit welch' außerordentlicher Sorgfalt Süßmayer es vermied, in diese Arbeit der Vollendung, die ihm anvertraut war, und nur ihm allein zukommen konnte, mehr von sich hinzu zu thun, als unumgänglich nothwendig war. Er wollte nicht, daß man „den Raben unter den Federn des Pfaues" erkenne, und die Welt schuldet ihm ewige Dankbarkeit dafür. Ich glaube Alles erschöpft zu haben, was sich über seinen Brief sagen läßt. Kommen wir also wieder auf Herrn Weber zurück.

Wenn bei der Veröffentlichung dieses Briefes Herr Weber keine andere Absicht gehabt hätte, als eine vergessene, aber unbestreitbare Thatsache in Erinnerung zu bringen; wenn er der Bekanntmachung desselben einen Commentar angehängt hätte, wie man ihn von einem gelehrten Professor der Musik und einem Schriftsteller, wie er, erwarten durfte, so hätte man ihm nichts zu antworten, oder vielmehr, man hätte ihm mit Danksagungen geantwortet. Niemand hätte die angegriffenen Rechte Mozart's mit mehr Geist, Talent, Wissen und Logik vertheidigt, wie er. Aber dieß lag nicht in Herrn Weber's Absicht. Er machte es wie J. J. Rousseau in der von der Akademie von Dijon aufgestellten Preisfrage, und erklärte sich für das Paradoxon. Süßmayer's Brief erweckte einen Verdacht ganz anderer Art in ihm, als er eigentlich in Unbefangenen hätte erwecken sollen. Er diente ihm als Text und Anhaltspunct, um das ganze Requiem anzugreifen, um beinahe das Ganze

Süßmayer zuzuschreiben. Ich will seine eigenen Worte anführen.

„Von allen Werken unseres herrlichen Mozart's genießt kaum irgend Eines so allgemeine, so vergötternde Anbetung, als sein Requiem."

„Das ist aber eigentlich sehr auffallend und beinahe wunderlich zu nennen, indem gerade dieses Werk ohne Anstand sein unvollkommenstes, sein wenigst vollendetes, — ja kaum ein Werk von Mozart zu nennen ist."

Wenn ein Mann von Geist es wagt, derartige Gedanken in's Publicum zu werfen, so sucht er stets sie durch Beweise irgend einer Art zu unterstützen; denn daran erkennt man allein den vernünftigen Menschen von dem, welcher ein Narr geworden ist. Herr Weber beginnt mit einer völlig willkürlichen Muthmaßung, die formell ganz dem Texte des Briefes entgegensteht, und bald durch die Beweise der Thatsachen sich widerspricht. Er nimmt an, daß Süßmayer das ganze Werk nach Bruchstücken, Skizzen und Entwürfen ausgeführt habe; nach Papierfetzen, die sich zufälliger Weise in Mozart's Nachlasse gefunden, und welche die Wittwe ganz der Willkür des Ordners überlassen habe. Das hieß mit einem Male die Echtheit des Requiems in seinem Zusammenhange sowohl, als auch die Sage hinsichtlich seines historischen Ursprunges, angreifen. Eine in die Luft gestellte Hypothese hätte die Verwegenheit des Angriffes nicht gerechtfertigt; dieß fühlte Herr Weber vollkommen; und, in Ermangelung jedes materiellen Beweises, betrat er einen, an und für sich ganz vortrefflichen Weg, der

allein Diejenigen auf die Wahrheit zu führen vermocht haben würde, welche ihn ohne Vorurtheil aufgesucht hätten. Er ließ die verschiedenen Theile des Requiems eine kritische Musterung passiren. Wie aber stellte er diese Prüfung an, er, dem wir so viele treffliche Artikel über Musik, so viele gründliche und lichtvolle Abhandlungen über fast alle theoretischen und praktischen Zweige der Kunst, verdanken. Meine Leser sollen selbst urtheilen; nur bitte ich diejenigen, welche Herrn Weber's Schriften nicht kennen, nach den Proben, welche ich hier gebe, nicht ihn selbst zu beurtheilen, wenn sie keine Gelegenheit haben, sich bei anderen Veranlassungen mit seinen Kritiken und seiner Schreibart bekannt zu machen. Man könnte ebenso leicht das Sonnenlicht während einer völligen Sonnenfinsterniß beurtheilen. Herr Weber prüft das *Kyrie*. „Es würde mir z. B. wehe thun, glauben zu müssen, Mozart sey es gewesen, der den Chor-Singstimmen Gurgeleien der Art wie folgende habe aufbürden mögen (hier folgt nun eine Citation des Gegen-Themas der Fuge). Alle Sänger und Beurtheiler würden Zeter und Mordjo schreien, wenn diese wilden gorgheggi (Gezwitscher, Getriller) ihnen in einem *Kyrie* von einem weniger ehrfurchtgebietenden Namen als Mozart, von einem Rossini zum Beispiel, dargeboten werden wollten." Vom *Tuba mirum* sprechend sagt er: „in diesem würde ich ebenfalls, nach dem Posaunen-Solo Süßmayer die Ehre lassen, das gräßliche Bild des Urtheiles der Lebendigen und Todten, durch Melodieen wie folgende ausgedrückt (folgt nun die Citation der Instrumental-Musik, die mit dem achten Tacte des *Tuba mirum*

beginnt), und durch süßliche Anklänge, ein in seinen Grundzügen so grandioses und ernstes Gemälde entmannt zu haben. Dieser Tadel trifft namentlich die neun letzten Tacte des Stückes, deren Text der Kritiker anführt. „Himmel! was würde man sagen, wenn ein Anderer als Mozart so etwas gemacht hätte. So ist aber heut' zu Tage unsere musikalische Welt; sie sitzt in einem Concertsaale wie in der Kirche, und ist vor Wonne außer sich über das anmuthige schmelzende Tonspiel bei den Schauerworten (die sie nur, wir denken's zu ihrer Ehre, größtentheils nicht verstehen), während Mozart sich Zähneknirschend in seinem Grabe umwenden würde, wenn er hören könnte, unter welcher Form man seine großartige und tiefe Conception vorträgt und er wüßte, daß man sie ihm zuschriebe." — Man muß stets gerecht seyn, vor Allem aber gegen seine Gegner. Ich gebe also zu, daß das Ende, also das Sopran-Solo und das Vocalquartett des **Tuba mirum**, mir allerdings als der am wenigsten kirchliche und überhaupt schwächste Theil im ganzen Requiem erscheinen, obgleich die ganze Nummer von Mozart ist. Herr Weber kommt nun an das **Confutatis**, von dem er sowohl Text wie Musik verwirft. „Eben so wenig kann ich mich entschließen, unserem Mozart die Art und Weise zuzuschreiben, mit der dieser Text behandelt wurde und in welchem sich die ganze Niederträchtigkeit **con amore** kundgibt. Zuerst dieses wild hetzende Unisono der gesammten Masse der Bogeninstrumente, wie um den Weltenrichter recht anzutreiben, die vermaledeite Sünder-Canaille nur gleich recht weit in den tiefsten Abgrund der Hölle zu stürzen, um her-

nach ihn, den Sänger, zu den lieben Gebenedeiten zu berufen; (**voca me cum benedictis**), welches letztere die im abstechendsten Contraste wunderſüßlich eintretenden Flöten*) nur gar zu treulich, ſchmeichleriſch und kriechend ausdrücken." Ich frage, ob die Phantaſie einen ſchärfern Contraſt zu erſinnen vermag, als die ewigen Qualen der Verdammten, der ewigen Glückſeligkeit der Auserwählten gegenüber? Herr Weber macht alſo an dieſer Stelle Mozart den Vorwurf, und zwar auf eine Weiſe, welche jeder meiner chriſtlichen Leſer zu würdigen wiſſen wird, die Worte des *Confutatis* wieder gegeben zu haben, während er ihm kurz zuvor vorgeworfen hatte, die des *Tuba mirum* nicht wieder gegeben zu haben. Wie muß man es alſo machen, um Herrn Weber's Beifall zu erringen? „Ebenſo mag ich auch überaus gern Süßmayer'n die Ehre laſſen, das „*Quam olim*" zu einer, wie ſie oft gerühmt wird, höchſt gründlich durchgeführten Fuge verarbeitet, und nicht ein, — ſondern zwei Male vorgeführt zu haben. Niemand war wohl weniger als Mozart der Mann dazu, unnöthig breit und weitſchweifig zu werden, zumal über bloße Nebengedanken, oder gar die Regel zu vergeſſen, daß vernünftiger Weiſe nur gerade die ausgezeichnetſten Hauptideen des Gedichtes zu ausführlichen Fugen verarbeitet werden können." *Quam olim* ſoll Süßmayer gemacht haben! In der That, man braucht ihm

*) Im ganzen Requiem kommen keine Flöten vor. Man bemerkte dieß Herrn Weber, welcher in ſeiner Antwort darauf bemerkte, daß dieß ein Druckfehler ſey. Wir ſind ſehr geneigt, dieß zu glauben.

nur noch das *Recordare* zuzuschreiben, um einen Mann aus ihm zu machen, der Händel, Bach, und, es fehlte wenig, selbst Mozart überragte. Ueberdieß erscheint es sehr auffallend, daß Herr Weber den Sinn des Textes als Nebengedanken angesehen wissen will: *Quam olim Abrahame et semini ejus promisti*, also den Gedanken an die Verheißungen, welche Gott Abraham gemacht, der die Grundlage des alten und neuen Testaments bildet, Verheißungen, an welche selbst der Islamismus seine Glaubenssätze anzuknüpfen sucht, und aus welchen die drei Hauptreligionen fließen, welche die Welt theilen. Mozart hatte dennoch allen Grund **Quam olim** als Fuge zu entwickeln, wie es auch seine Vorgänger gethan, und zwar ganz conform mit eben der Regel, von welcher Herr Weber behauptet, daß sie verletzt worden sey. Er hatte auch vollkommen Recht, uns diese Fuge zweimal, statt nur einmal hören lassen. Kein Musiker wird mich um das Warum fragen. Auch das *Hostias* verschonte Herr Weber mit seiner Kritik nicht. Er tadelt den häufigen Wechsel des Forte mit dem Piano, ebenso den nichts sagenden Gang der Melodie, welche in unregelmäßigen Sprüngen von der Höhe in die Tiefe, und von der Tiefe in die Höhe geht. Der Fehler fällt, wie ganz natürlich und wie immer, dem nur zu glücklichen Süßmayer zur Last. Auch hier sagte er wieder, eben so wenig möchte ich u. s. w.

Ich habe mich nicht auf alle Ausstellungen des Herrn Weber eingelassen, weil ein Anderer, von dem sogleich die Rede seyn wird, mit viel mehr Autorität, als ich es ver-

möchte, darauf geantwortet hat. Ich habe mich auf eine kleine Zahl von Bemerkungen beschränkt, welche jener außer Acht gelassen hat.

Man sollte meinen, daß Herr Weber, nachdem er den Nummern des Requiem, welche Niemand vor ihm Mozart streitig gemacht hatte, den Stab gebrochen, die Stärke seiner Hiebe verdoppeln würde, wenn er an die Stücke gekommen seyn würde, deren Eigenthum Süßmayer sich allein zuschreibt, und die in ihrer Totalität die schwächsten des ganzen Werkes sind, wenn auch nicht hinsichtlich der Grundgedanken, aber hinsichtlich der Harmonie und des Styls. Weit entfernt! Herr Weber findet durchaus nichts gegen das *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus* einzuwenden; ja er gefällt sich sogar darin, Blumen in denselben zu finden, die ihm nicht in Süßmayer's Garten gewachsen zu seyn scheinen. „Ich erinnere nur an den," bemerkte er, „man möchte sagen, des Allerhöchsten ganz würdigen Anfang des *Sanctus*, — nur an den Eintritt der Bässe, mit dem unbeschreiblich wirkenden $\frac{4}{2}$ bei „*Pleni*" — dann an das wunderherrliche, kindlich fromme, und doch so edel erhabene *Benedictus**)."

Man kann dieser Taktik des Herrn Weber die Gewandtheit nicht absprechen. Indem er die Nummern, an welchen ein mehr oder minder großer Antheil Süßmayer nicht bestritten werden kann, lobt, gibt er sich den Anschein von Unpartheilichkeit, während dadurch zugleich die Nummern,

*) In diesen gerechten Bemerkungen erkennen wir den Weber vor und nach der Controverse, den wahren Gottfried Weber wieder.

die er gegeißelt hat, die reine Arbeit Mozart's, dadurch nur noch mehr verdächtigt werden. Dieser Tadel einer-, diese Lobsprüche andererseits, sollen diese nicht deutlich zu verstehen geben, daß die ersten Nummern des Requiems, durch die vervollständigende Arbeit noch viel bedeutendere Verstümmelungen erlitten haben als die drei letzten?

Bei Veranlassung dieser Prüfung berührt Herr Weber im Vorbeigehen die Frage des historischen Ursprunges des Requiems, der ihm in eine gewisse mystische und romantische Dunkelheit gehüllt zu seyn scheint. Er schließt mit dem Bedauern, daß die Originalentwürfe oder Skizzen Mozart's, wie er sie nennt, verloren gegangen seyen, und in einem Aufrufe an alle Freunde der Kunst, welche sein Journal lesen, ermuntert er, diese Entwürfe oder Skizzen aufsuchen zu helfen; und bietet für den Fall, daß die Nachforschungen bei irgend Einem zu einem glücklichen Erfolge führen sollten, die Spalten der Cäcilia an, die sich glücklich schätzen werde, die autographischen Bruchstücke Mozart's in einem Fac-Simile zu geben.

Dieß ist der Hauptinhalt des ersten Artikels des Herrn Weber, aus dem ich nur so viel entnommen habe, was mir zu meiner Darstellung unumgänglich nothwendig war.

Sogleich nach Veröffentlichung dieses Artikels wandte sich der Verfasser desselben in einem Circulare nach und nach an verschiedene Personen, die vermöge ihrer früheren Verhältnisse, ihrer Bekanntschaften oder ihrer jetzigen Stellung, am besten über die Fragen unterrichtet seyn konnten, die er in Nummer 11. seines Journals angeregt hatte. Er forderte sie darin auf, ihm alle Nachweisungen zukommen zu

lassen, die sie darüber besitzen oder sich zu verschaffen im Stande seyn möchten.

Unter diesen Personen war auch der Abt Stadler, derjenige unter Mozart's Zeitgenossen und überhaupt derjenige unter allen noch Lebenden, der am Ersten in der Lage war, dem Wunsche nachzukommen, welchen das Circular aussprach. Er war acht Jahre älter als Mozart, hatte ihn von Kindesbeinen an gekannt, und war, bis zu seinem Tode, einer seiner innigsten Freunde und leidenschaftlichsten Verehrer gewesen; auch war er ein Freund Haydn's und Albrechtsberger's, welche vier Menschen ein Band umschloß, das sich auf die edelste Zuneigung und die herrlichsten Talente gründete, wie die ganze Welt kein ähnliches aufzuweisen hatte. Die Wittwe Mozart hatte ihn aufgefordert gehabt, den musikalischen Nachlaß des Verstorbenen zu ordnen, aus welchem Grunde er lange das Original-Manuscript des Requiems in Händen hatte. Er hatte es Note für Note copirt; und er bewahrte diese Copie gleich einer Reliquie. Er wußte auch, zu welcher Zeit und unter welchem moralischen Einflusse das Requiem componirt worden war; der Name dessen, welcher das Werk bestellt hatte, war eben so kein Geheimniß für ihn. Dabei dürfen wir nicht übersehen, daß nach einer Laufbahn von vierundachtzig Jahren (er starb den 8. November 1834) der Abt Stadler ein Andenken, eben so rein und geehrt zurückließ, als sein Leben als Mensch, Professor*), Künstler und Priester

*) Während eines Zeitraumes von zehn Jahren nahm er abwechselnd die Lehrstühle der Moral, der Kirchengeschichte und des kirchlichen Rechtes ein.

über jede Anfechtung erhaben gewesen war. Diese Eigenschaften stehen seinem Zeugnisse hinsichtlich der Controverse gegen die Thatsachen oder den historischen Theil der Frage zur Seite. Was den kritischen oder den musikalischen Theil anbelangt, so hatte Herr Weber sicher den rechten Mann in ihm, den Nestor der Musiker in Wien, gefunden. Stadler war einer der ersten Organisten und Pianisten seiner Zeit, einer der gelehrtesten Musiker Europa's, einer der großen Componisten des vergangenen und unseres Jahrhunderts, mit einem Worte, ein durch und durch classisch gebildeter Mann, der sich mit Glück in beinahe allen Gattungen von Compositionen versucht hatte, und dessen bewunderungswürdiges Oratorium: die Befreiung Jerusalems, sich unmittelbar Haydn's Oratorien anreiht. Ein Mann wie er hatte sicher auch einiges Recht, ein Urtheil über Mozart's Requiem abzugeben, dessen Busenfreund und ganz legitimer Bruder in Apollo er war.

In einem Briefe, in welchem unter der Unterschrift die Worte standen, **inimicus causae, amicus personae***) entschuldigte sich Stadler die Nachweisungen, welche Herr Weber verlangt habe, ihm nicht direct zukommen lassen zu können, weil er sein'e Antwort auf den Artikel in der Cäcilia, bereits, ehe er das Rundschreiben des Herrn Weber erhalten habe, in Form einer Broschüre habe erscheinen lassen.

Wir wollen die Analyse des kleinen, nur dreißig Seiten

*) Feind der Sache, Freund der Person.

starken Werkchens geben, welches den Titel führt: Vertheidigung der Echtheit des Requiems von Mozart. Wien 1826.

Kaum war der Artikel der Cäcilia in Wien bekannt geworden, als eine Menge Bewunderer Mozart's — und wer ist dieß nicht heut' zu Tage — zu Stadler kamen, ihm denselben mittheilten, und, nachdem sie von ihm gehörigen Aufschluß erhalten hatten, in ihn drangen, seine Erklärungen durch die Presse zu veröffentlichen. Er unterzog sich ohne Bedenken der ehrenvollen Aufgabe, die man ihm vorschlug.

Die Beschreibung, welche Stadler von dem Zustande des Original-Manuscripts macht, stimmt vollkommen mit der von Süßmayer überein. Das *Requiem*, mit der Fuge des *Kyrie* und das ganze *Dies irae* bis zu dem Verse: *judicandus homo reus**) sind darin so instrumentirt, daß Süßmayer fast nicht viel mehr beizusetzen hatte, als was die meisten Componisteure den Copisten überlassen. Die Instrumentation des *Domine* ist weniger vollständig, jedoch hinreichend angedeutet. Nach dem *Hostias* hatte Mozart mit eigener Hand geschrieben: „Quam olim da capo," wie wenn er damit hätte sagen wollen, „daß er selbst bald in

*) Sey es aus Vergessenheit oder Zerstreuung, genug, der Verfasser sagt an einer andern Stelle, daß nur der letzte Vers des *Lacrymosa*: *fluit ergo parce Deus* von Süßmayer sey. Wenn es sich so verhielte, so hörte das Mozart'sche Manuscript nicht bei'm siebenten, sondern bei'm vierzehnten Tacte auf, und somit wäre die Nummer fast ganz von Mozart, insofern die Worte zu Anfange sich nach dem oben erwähnten Verse wiederholen.

jenes ewige Leben eingehen würde, welches Gott Abraham und dessen Nachkommen versprochen hatte.“ Hier schließt das Mozart'sche Manuscript. Die eigentliche vervollständigende Arbeit Süßmayer's beginnt mit dem *Lacrymosa*, und auch in diesem hatte Mozart in den sechs ersten Tacten die Hauptfigur des Orchesters niedergeschrieben, welche der ersten Violine zugetheilt und durch das ganze Stück durchgeführt ist.

Stadler läßt es unentschieden, ob der Fortsetzer einige Mozart'sche Gedanken bei der Composition des *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus* benützt habe oder nicht. Nur hatte ihm die Wittwe gesagt: „daß sich nach Mozart's Tode auf seinem Schreibpulte einige Papierstreifen mit Noten vorgefunden haben, welche sie Süßmayer übergeben habe, ohne daß sie aber anzugeben vermöchte, was sie enthalten und welchen Gebrauch Süßmayer davon gemacht habe.“ Wir wollen versuchen, den Lakonismus des Abtes bei diesem Hauptpuncte zu vervollständigen. Ein anderer Umstand, den wir dem Leser angelegentlichst in's Gedächtniß rufen müssen, ist, daß die Singstimmen sich im ganzen Original-Manuscript geschrieben vorfinden; ein bedeutendes Argument gegen Herrn Weber, wie man bereits bemerkt haben wird.

Süßmayer hat also nicht nach Bruchstücken und Skizzen das Requiem vervollständigt, sondern er hatte eine correcte und regelmäßige Partitur vorliegen, die auf numerirte Blätter und ganz sauber auf schönes italienisches Papier mit zwölf Linien geschrieben war.

Nachdem der Abt den Grundirrthum des Herrn Weber

berichtigt hat, geht er auf die Beweise desselben hinsichtlich der Verfälschung und Verstümmelung über, welche dieser aus seiner ästhetischen Prüfung des Requiems folgern zu dürfen gemeint hat. „Herr Weber," sagt er, „hat seine Kritiken mit dem *Kyrie* begonnen, wahrscheinlich hätte er aber schon bei'm *Requiem aeternam* damit angefangen, wenn er gewußt hätte, daß das Motiv desselben einer Trauer-Cantate von Händel entnommen ist, welche im Jahre 1737 aus Veranlassung des Leichenbegängnisses der Königin Caroline componirt worden war; auch das *Kyrie* ist von Händel entlehnt (die beiden Thema's des *Kyrie* sind aus dem Oratorium Simson). Die Stellen, welche Herr Weber mit Gurgeleien zu bezeichnen beliebt, und die Händel zugehören, können nur dann so benannt werden, wenn man sie auf eine plumpe, gemeine Art im *Staccato* vorträge; wenn man sie aber wie hier (in Wien) mit Geschmack und Rundung vorgetragen hört, so wird man durch diese Passagen in einen Wirbel von Harmonie hineingezogen, der höher und immer höher steigend, einen, so zu sagen, zum Throne des Ewigen emporträgt." Alle Musikfreunde mögen ihre Erinnerung zu Hilfe nehmen und mir sagen, ob, wenn ihnen das Glück zu Theil würde, eine treffliche Ausführung des *Kyrie* zu hören, sie nicht das bestätigt gefunden haben, was der Abt Stadler hier mit ebenso wahren, als christlichen Worten ausspricht.

„Nach Weber's Ansicht," fährt der Abt fort, „hätte Mozart einen großen Fehler begangen, daß er sein *Tuba mirum* mit lieblichen Gesängen durchwebte. Jeder Zug des Gemäldes muß furchtbar seyn, wenn wir daran glauben sollen.

Er erlaube mir aber, ihm eine Frage vorzulegen. Wer sind denn Diejenigen, welche die Posaunen des Gerichtes aufruft? Es sind die Lebendigen und Todten, also die Gerechten und Ungerechten, die Guten und Bösen, die Auserwählten und die Verworfenen. Ruft bei diesen Allen die Posaune denselben Eindruck hervor? Wird sie dem Gerechten, dem sein Gewissen nicht anklagt, und dem Unglücklichen, welcher das Gefühl des ihm so ungleich zugemessenen Maßes in sich trägt, gleich furchtbar ertönen? Ich glaube es nicht. So furchtbar der Tag der Auferstehung für die Verworfenen seyn wird, eben so viele Hoffnungen wird er auch den Auserwählten bringen, und das ist der Gesichtspunct, von dem Mozart in seinem Werke ausgegangen ist." Es braucht wohl nicht in Erinnerung gebracht zu werden, daß der Anblick des Richters, der die Gedanken abwiegt, und vor dessen Richterstuhle selbst der tugendhafteste Mensch nicht mit einer, vom Erdenschmutze freien Seele erscheinen kann, schon in der vorhergehenden Nummer vergegenwärtigt worden ist, in dem: *Dies irae, dies illa,* unter den furchtbaren und majestätischen Farben, die, jedoch nicht ausschließlich, in dem Ensemble eines solchen Gemäldes vorherrschen müssen, und die noch mit den vom Texte verlangten Schattirungen und Modificationen, in den folgenden Nummern des *Dies irae: Rex tremendae majestatis, Confutatis* und *Lacrymosa* vorherrschen müssen. Nur das *Recordare* ist von sanfterer Färbung, wie es die Worte ausdrücklich vorschreiben."

Was der Abt Stadler von Herrn Weber's Urtheil

über das *Confutatis maledictis* denkt, gleicht zu sehr dem, was ich selbst gesagt habe, und was, ohne Zweifel, Jedermann denkt, als daß ich nöthig hätte, es hier anzuführen. Eben so wenig werde ich dem Verfasser in seinen Bemerkungen über die Stücke des Requiems folgen, die Herr Weber nicht zergliedert hat. Die Lust, das Requiem zu loben, ist zwar eine große Verführung, welcher zu widerstehen aber mir meine gegenwärtige Aufgabe vorschreibt. Hier ist nicht der Ort dazu.

Mozart's Vertheidiger antwortet auch auf die Bemerkungen hinsichtlich der Fuge *Quam olim:* „Alle katholischen Componisten haben diesen Text auf dieselbe Art wie Mozart behandelt, und wie es auch die Kirche vorschreibt. In den Requiems von Vogler und Winter wiederholen sich die Worte *Quam olim* noch viel öfter. Mozart erblickte einen tiefen Sinn darin. Er wußte, daß diese Worte das unerschütterliche Vertrauen des Christen in die Verheißungen Gottes ausdrücken, und aus diesem Grunde hat er das *Quam olim* mit weit erhebenderem Nachdrucke als seine Vorgänger wiedergegeben." Stadler hielt es beinahe nicht für der Mühe werth, die Kritik gegen das *Hostias* zurückzuweisen, welche, wenn auch nicht gerade die irrigsten, aber jedenfalls die unbedeutendsten Ausstellungen Weber's in sich schließt.

Nachdem der Abt seine thatsächlichen und kritischen Beweise siegreich durchgeführt, setzt er seinem Gegner auch noch mit Argumenten ad hominem zu. „Sie glauben," sagt er, „daß das Requiem das wenigst vollendete, das unvollkommenste

Werk Mozart's sey? Wohlan, ich, Maximilian Stadler, behaupte, daß es das vollendetste und vollkommenste Werk Mozart's in den drei ersten Theilen, also in Vierfünftheilen seines ganzen Umfanges ist. Und da sind Joseph und Michael Haydn, Winter, Beethoven, Cherubini, Eibler, Krommer, Gyrowetz, selbst Salieri*) und tausend Andere, die ebenso denken und wie ich sprechen. Unter diesen Namen gibt es vielleicht einige von ebenso gutem Klange wie der Ihrige, Herr Gottfried Weber; vielleicht wiegt die Ansicht der beiden Haydn, Cherubini's, Beethoven's und Winter's die Autoritäten aller musikalischen Journale der Welt, die Cäcilia mit inbegriffen, auf. Uebersehen Sie aber dabei nicht, daß, um in dem Requiem ein authentisches und zugleich das schönste Werk Mozart's zu erkennen, diese ausgezeichneten Kenner nicht zuvor erst auf materielle Beweise gewartet haben. Sie wären vor dem Gedanken erröthet, die Insertion eines Fac-Simile in ein Journal verlangen oder zuvor schriftstellernde Experten zu Rathe ziehen zu sollen, ehe sie zu entscheiden vermöchten, ob das Werk das eines Schülers oder das Meisterstück ihrer aller Meister wäre. Nein, daraus hätten sie ihre Ueberzeugung nicht zu schöpfen vermocht. Die Beweise für sie lagen in dem ganzen innern Baue, in der Erfindung, in der Ausführung, in der tiefgedachten Entwickelung der Gedanken, mit einem Worte in dem innern Werthe der Partitur."

---

*) Es scheint also, daß der Tod Salieri mit Mozart versöhnt habe.

Gründe, welche im weitern Verlaufe unserer Darstellung sich nur zu klar herausstellen werden, haben leider Stadler eine zu beklagende Zurückhaltung über alles das auferlegt, was den historischen Theil dieses Streites anbelangt. Er hatte, der Erste, in seinem Privatschreiben an Herrn Weber, den Besteller des Requiems genannt; es war ein Graf Wallsegg. In seiner Broschüre nennt er ihn nicht, was aber eine überflüssige Vorsicht war, da die Cäcilia seinen Brief später veröffentlichte.

Folgendes sind die wenigen Einzelnheiten, deren Mittheilung er sich erlaubte.

Ehe man dem Unbekannten (dem Grafen v. Wallsegg) Süßmayer's Manuscript übergab, nämlich die vervollständigte Partitur des Requiems, wurden zwei Abschriften davon genommen. „Die eine wurde in eine Musikalienhandlung in Leipzig gesendet, um dort gedruckt zu werden; die andere blieb in Wien, wo bald darauf das Werk zum Besten der Wittwe aufgeführt wurde."

Der Verfasser hat hier eine Thatsache von einer andern ziemlich zweideutigen, wie man sehen wird, getrennt, obgleich eine augenscheinlich wechselseitige Beziehung zwischen beiden besteht, wie weiter unten bewiesen werden wird.

Kurze Zeit nach Mozart's Tode erfuhr der Anonymus, oder Unbekannte, den wir aber bereits kennen, daß das Werk, das er bestellt und freigebig bezahlt hatte, nicht ganz von dem Verblichenen sey. „In Folge dieses sandte er das Manuscript an einen sehr berühmten Advocaten in Wien, mit dem Auftrage, genaue Erkundigungen über die

Sache einzuziehen. Als die Wittwe darüber befragt wurde, bat sie Herrn v. Niſſen und mich, die wir beide am meisten in die Sache eingeweiht waren, zu dem Advocaten zu gehen. Mit Bereitwilligkeit unterzogen wir uns dem Auftrage. Die Partitur wurde uns vorgelegt. Ich bezeichnete das, was von Mozart, und das, was von Süßmayer war. Damit hatte die Sache ihr Bewenden; das Manuſcript wurde dem Eigenthümer zurückgeſchickt, und der Unbekannte gab ſich zufrieden."

Hier fängt aber ein dunkeles Labyrinth voll Lücken und Widerſprüchen an, die mit jedem Schritte vorwärts ſich vermehren, und durch welche ein armer Referent, wie ich, zu ſeiner Leitung nur den dünnen Faden der Logik hat, der jeden Augenblick in ſeinen Händen zu zerreißen droht. Man bemerke nur, wie Vieles in den wenigen Linien, die ich ſo eben angeführt habe, mit Stillſchweigen übergangen iſt. Ein Advocat, und noch dazu ein berühmter, begnügt ſich damit, daß man ihm die Buchſtaben M. und S. zeigt, die auf ein Muſikheft notirt ſind. Dieß könnte etwa ein obſcurer Advocat hingehen laſſen, aber auch dann nur, wenn er ein großer Muſikkenner wäre, in welchem Falle aber, ich muß geſtehen, er ſeine ganze Sorgfalt und Aufmerkſamkeit zu Hilfe nehmen müßte. Sodann ſchickt die Wittwe an dieſe Notabilität von Rechtsgelehrten, Herrn Stadler und Herrn v. Niſſen, als die am beſten von der Sache unterrichteten Männer. Ich meine aber doch unmaßgeblich, daß es einen noch beſſer Unterrichteten gab, als dieſe Beiden es waren. Süßmayer lebte ja noch, und man hatte ihn nicht weit

zu ſuchen, da er in Wien wohnte. Ihn hätte die Wittwe zu dem Advocaten ſchicken müſſen, vorausgeſetzt, daß der Auftrag deſſelben ſich darauf beſchränkte, Erkundigungen einzuziehen; allein Süßmayer kam gar nicht zur Sprache. Man bringe dieſen Umſtand mit gewiſſen Stellen des berühmten Briefes in Zuſammenhang, in denen von der Wittwe die Rede iſt, und man wird ſich überzeugen, daß die Verſchiedenartigkeit oder vielmehr das Widerſtreitende ihrer Intereſſen in dem ganzen Handel ſie ſeit Mozart's Ableben entzweit hatte.

Was war aber aus dem Original-Manuſcripte des Requiems, der unvollendeten Partitur Mozart's geworden, das Stadler vor einigen dreißig Jahren unter den Händen gehabt hatte, und welches er Note für Note abgeſchrieben hatte? Der Abt weiß nicht, „ob das Mozart'ſche Manuſcript des *Requiem* mit dem *Kyrie* und *Dies irae* noch exiſtirt und wo es ſich befindet, obgleich er darüber einigen gegründeten Verdacht hege. Was das *Lacrymosa* und das *Domine* anbelangt, ſo ſind dieſe Stücke ſo erhalten worden, wie Mozart ſie geſchrieben hatte.“ So war alſo die Original-Partitur zerſtückelt worden, und war unmittelbar nach dem Tode ihres Componiſten verſchwunden. Wie ging das zu? Ein wenig Geduld und wir werden ſehen.

Nichts deſto weniger müſſen wir bemerken, daß Stadler ſich nicht von der Wahrheit entfernt; aber er hält mit einem Theile derſelben zurück, denn er konnte nicht anders handeln. Damit ſind wir mit der Analyſe der Broſchüre zu Ende.

Die Erwiderung des ehrwürdigen Abtes war für Herrn Weber niederschmetternd. Er sah sich der Verläſterung Mozart's angeklagt und überwieſen, und, was noch ſchlimmer iſt, überwieſen, Mißgriffe gemacht zu haben, die ein Profeſſor der muſikaliſchen Aeſthetik ſich nicht hätte zu Schulden kommen laſſen ſollen. Dieſe kritiſchen Blitze, welche nach einer zu gewagten Richtung geſchleudert worden waren, fielen centnerſchwer auf den Meiſter, ſtatt daß ſie Süßmayer trafen, der als bequemer Ableiter die Schwäche ausgehalten hätte, ohne daß irgend Jemanden großes Leid dadurch zugefügt worden wäre. Es wurde klar, wie der Tag, daß Mozart, und zwar Mozart allein, die Schuld an allen dieſen verurtheilten Nummern und Paſſagen trage. Er war es, der im *Kyrie* den Choriſten dieſe gurgelnden Rouladen zugemuthet hatte; er, der das *Tuba mirum* widerlich und kraftlos gemacht, indem er ſüßliche Geſänge darunter gemiſcht hatte; er, der durch ein wild hetzendes Uniſono den höchſten Richter gegen die verdammedeite Sündercanaille aufgebracht hatte, um ſein eigenes Heil beſſer zu ſichern, der elende Selbſtſüchtige, der er war; er, der die Inconſequenz begangen hatte, aus *Quam olim* eine gelehrte Fuge zu machen, und die Dummheit ſich hatte zu Schulden kommen laſſen, dieſe Fuge zu wiederholen, indem er mit eigener Hand geſchrieben hatte: *Quam olim da capo;* er endlich, welcher die Singſtimmen im *Hostias* herumirren ließ. Leider ja, Mozart hat alles dieß gethan, ohne ſich im Mindeſten um die „eben ſo wenig kann ich, möchte ich“ des Herrn Gottfried Weber zu bekümmern.

Ich habe gesagt, daß die Antwort Stadler's niederschmetternd war; aber sein Gegner schien davon noch mehr niedergeschmettert zu seyn, als er es hätte seyn sollen. Es standen Herrn Weber zwei Wege offen: zu widerrufen und ehrenvolle Abbitte zu thun, oder offen für seine Kritiken einzustehen, und dabei einen Irrthum zu bekennen, der ja doch seinen Grund in der Achtung hatte, die er stets für Mozart zu haben bekannte. War es nicht ganz natürlich, daß, nach Herrn Weber's Ansicht, Alles das, was in dem Requiem mangelhaft oder verfehlt war, Süßmayer zuzuschreiben wäre, so lange der wirkliche Verlauf der Sache noch zweifelhaft war; nachdem dieß aber nicht mehr der Fall war, nachdem die kritisirten Stellen wirklich als Mozart's Arbeit anerkannt worden waren, wurden sie denn dadurch besser? Sollte Mozart unter allen Sterblichen allein das Vorrecht der Unfehlbarkeit besessen haben? Gewiß nicht. Was mich betrifft, so bin ich soweit davon, dieß zu glauben, daß ich, trotz meiner, im Vergleiche mit Herrn Weber, sehr geringen Einsicht, mir kein Gewissen daraus machte, Mozart zu tadeln, und zwar überall, wo er nach meiner Ueberzeugung einen Tadel verdiente *). Ich gehe dabei von dem Grundsatze aus, daß in Kunst- und Geschmackssachen ein unabhängiger Schriftsteller seinen Lesern keine andere Wahrheit, als seine persönliche Ueberzeugung zu bieten vermag. Was wäre die Kritik, wenn sie nur vor der Autorität von Eigennamen kriechen und sich unter das Joch von einmal

*) Die folgenden Bände meines Buches werden es beweisen.

angenommenen Ansichten beugen müßte? Herr Weber hatte, wie Jedermann, das Recht, seine eigene Ansicht zu haben, und wir wollen gern glauben, daß seine Ansicht über das Requiem, so unbegreiflich sie auch erscheint, dennoch seine wirkliche war. Er schlug aber keinen dieser Wege ein, auf welche seine Wahl beschränkt zu seyn schien; er wollte den Kampf auf dem seitherigen Terrain fortführen; er wollte gegen die Augenscheinlichkeit kämpfen, ein für Jedermann stets ungleicher Kampf. Wir sehen ihn daher in seiner langen Erwiderung auf die Vertheidigung der Echtheit des Requiems von Mozart zu verzweifelten Argumenten greifen, ich meine damit solche, die kaum mehr als ganz unhaltbar waren, denn sie ließen sich mit einer Leichtigkeit und einem Erfolge gegen ihn selbst gebrauchen, die für einen Dialektiker eben so interessant als unterhaltend sind. In dieser Erwiderung fiel mir namentlich auf, daß die Broschüre des Abtes Stadler eine Schmähschrift, voll der gröbsten Verläumdungen, der beleidigendsten Persönlichkeiten und der abscheulichsten Schimpfworte gegen Herrn Weber genannt wird; eine Flugschrift, die in der Absicht geschrieben worden sey, um die Wuth der Dummköpfe und der Fanatiker gegen ihn zu erwecken. Meine Leser, welche, wie ich voraussetze, nichts Derartiges in der Analyse der Vertheidigung, welche ich ihnen vorgeführt, gefunden haben werden, werden mit Erstaunen fragen, welche Stellen in dieser Broschüre die Anwendung solcher Ausdrücke rechtferti-

gen, oder selbst nur begreifen lassen. Meine Pflicht ist es, ihre Neugierde zu befriedigen.

Vermöge eines sehr unklugen Zusammentreffens enthielt die Nummer 10 der Cäcilia, also die, welche dem Artikel über Mozart's Requiem vorausging, einen Artikel, in welchem Herr Weber, nachdem er in allgemeinen Umrissen seine Ansichten über den Text und die Composition einer Todtenmesse dargelegt hatte, von einem Requiem spricht, das er selbst geschrieben. Seit seiner frühesten Jugend, sagt er uns, habe er einen unwiderstehlichen Drang in sich gefühlt, ein Requiem zu componiren; da ihm aber der von dem Ritus der katholischen Kirche vorgeschriebene Text nicht zugesagt, habe er sich genöthigt gesehen, einen andern zu machen, ohne welchen er außer Stande gewesen wäre, seine Todtenmesse in Musik zu setzen. Was ihm mißfiel, wurde durch deutsche Choräle ersetzt, welchen er später eine lateinische Ueberfetzung beifügte *). Auf diese Art verschwanden ganze Strophen des *Dies irae;* unter anderen das *Confutatis,* das Herr Weber, wie bereits bekannt, für eine vollendete Niederträchtigkeit und einen empörenden Egoismus hält. Herr Weber geht sodann seine eigene Arbeit durch, bei der er, mit etwas zu vieler Wohlgefälligkeit vielleicht, sich verweilt.

---

*) Sollte man nicht glauben, daß Herr Weber, als kleiner Reformator, erwarte, daß der Papst ihm seinen Dank zu erkennen geben, und daß Se. Heiligkeit sogleich decretiren solle, daß der neue Text, den er an die Stelle dessen setzt, welchen der Ritus vorschreibt, sogleich angenommen werde?

Es ist nicht zu läugnen, daß zwischen diesem und dem unmittelbar darauf folgenden Artikel eine so offenbare Verwandtschaft stattfindet, daß sie selbst den Kurzsichtigsten, und zwar diesen mehr als allen Anderen, in die Augen fallen mußte. Die Meisten zogen den Schluß daraus, daß Herr Weber dadurch, daß er Mozart's Requiem herabsetze, dem seinigen um so höhere Geltung zu verschaffen suche; ein Schluß, der, gerade weil er gar zu nahe liegt, nicht wohl zuläßig ist. Ich glaube, damit nichts Paradoxes zu sagen. Wie kann man glauben, daß ein Mann, der als Theoretiker mit Recht eine bedeutende Berühmtheit besaß, als Componist dagegen nur einen sehr untergeordneten Ruf genoß, daß ein Mann von gesundem Verstande, wie sich Herr Weber stets zeigt, sich in den Kopf gesetzt haben könne, Mozart's Statue über den Haufen zu werfen, um sie zum Schemel seiner eigenen Apotheose zu machen. Das hieße ihn, mit anderen Worten, für einen Narren erklären. Wenn aber auch diese theilweise Narrheit sich in seinem Gehirne festgesetzt hätte, wäre ihm dann nicht im Uebrigen hinreichende Urtheilskraft übrig geblieben, um wenigstens mit einiger Geschicklichkeit die Ausführung eines so tollen Planes zu betreiben? Allein zu gleicher Zeit zwei Artikel zu veröffentlichen, von denen einer das von ihm selbst gesungene Lob des Herrn Weber's, der andere eine Kritik Mozart's enthält, und zwar beide, um zu beweisen, daß man über Mozart stehe, das wäre keine theilweise Narrheit mehr, von der ich so eben sprach, sondern das wäre der vollendetste, außergewöhnlichste und unheilbarste Wahnsinn, von dem je

ein Individuum unſeres ſchwachen Geſchlechtes heimgeſucht worden iſt.

Der Artikel in Nr. 10 konnte einem katholiſchen Prieſter ſo wenig gefallen, als der Artikel in Nr. 11 einem gelehrten Muſiker und Bewunderer Mozart's. Deſſen ungeachtet knüpft der Abt Stadler, der am Eingange zu ſeiner Broſchüre einen Auszug davon mittheilt, keine für Herrn Weber beleidigende Bemerkung daran. Er begnügt ſich, ihm den Vorwurf zu machen, daß er ſich zum Reformator des katholiſchen Ritus aufwerfen wolle, was nur zu richtig iſt. „Hier iſt ein ganz vollendetes Gebäude, ſagt er, Text, Muſik, Recenſion, alles von Herrn Weber. Die Zeit wird lehren, ob er auf Granit oder auf Sand gebaut hat.“ Und am Ende ſeiner Broſchüre ſagt der Abt noch: „So muß man es machen. Wenn man ein neues Gebäude aufrichten will, ſo muß man zuerſt den Platz von Allem, was bei'm Bauweſen hinderlich ſeyn könnte, reinigen.“ Bedarf es wohl einer Erklärung, daß die Metapher eines neuen Gebäudes ſich hier nicht auf die Muſik, ſondern auf den Text des Requiems des Herrn Weber bezieht, da vor dieſem Requiem hundert andere exiſtirten, die alle von einander abwichen, das heißt, deren Muſik neu war, welche aber alle einen und denſelben Text hatten. Endlich bemerkt noch der Abt Stadler, indem er die Stellen bezeichnet, welche Mozart in Nr. 1 ſeiner Todtenmeſſe von Händel entlehnt hat, daß Herr Weber ebenfalls die Melodie ſeines *Agnus* einer Arie aus einer alten Oper (der dumme Anton) entlehnt, und ſetzt hinzu, daß Mozart über eben dieſe Arie ſehr ſchöne Variationen

gemacht habe. Dieß ist, bei meiner Ehre, Alles, was die Vertheidigung Beschimpfendes und Verläumderisches gegen die Person des Herrn Weber enthält. Demnach war es Herr Weber selbst, der in der Hitze und in seinem Aerger einen Schluß seinem Gegner in den Mund legte, den er nirgends aus der Vergleichung der beiden Artikel zu ziehen gesucht hatte. „Wie", ruft er aus, „man klagt mich an, der Lästerer Mozart's zu seyn! Man traut mir den Wahnsinn zu, eifersüchtig zu seyn!" Stadler hat, wir wiederholen es, nichts dergleichen gesagt; wenn es aber Andere gesagt oder geschrieben hätten, so hätte es nur von ihnen abgehangen, den Punct, in welchem sie sich zu weit gewagt, sogleich zu ihrem Vortheile zu benützen; in eine so falsche und schlimme Lage hatte sich Herr Weber gesetzt. Auf Mozart eifersüchtig! nein, hätte man ihm erwiedern können, das wäre eine Art von Wahnsinn, deren wir weder Sie, noch sonst Jemanden auf der Welt für fähig hielten; darum handelt es sich aber auch nicht. Für Sie ist das Requiem beinahe ausschließlich das Werk Süßmayer's, eine, in einigen ihrer Grundzüge zwar sehr schöne Conception, die aber durch eine Schüler-Schmiererei möglichst verändert, verstümmelt, entstellt, durch einander geworfen und unkenntlich geworden ist *). Sie glauben ohne Zweifel im Ernst daran, weil Sie es mit gedruckten Buchstaben in Ihrem Journale aussprechen. Wenn Sie aber auch im Ernste daran glauben, so

*) Herr Weber hat eine Menge Ausdrücke, Wendungen, Vergleiche und Bilder gebraucht, die Alles dieß und noch mehr besagen.

liegt keine ſo große Anmaßung darin, über Süßmayer einen Sieg davon zu tragen und eine Sache beſſer gemacht zu haben, die ein Anderer ſo elendiglich verdorben hat.

Herr Weber war, wie ich weiter oben geſagt habe, entſchloſſen, den Streit auf dem Terrain ſeines erſten Artikels hinter den Verſchanzungen ſeiner alten Zweifel, die keine Zweifel mehr waren, fortzuſetzen. Wie ſollte er es aber jetzt anſtellen? Die Augenſcheinlichkeit anzugreifen, die materiellen Thatſachen abläugnen, die Beſchreibung des Mozart'ſchen Manuſcripts für verfälſcht zu erklären, während ein Bruchſtück noch vorhanden war und ein anderes noch aufgefunden werden konnte, das war nicht möglich. Ueberdieß ſtand der Charakter des Abtes Stadler in zu ehrenvollem Rufe, an ſein Zeugniß knüpfte ſich zu viel Vertrauen. Weil man alſo den Stier nicht bei den Hörnern faſſen konnte, ſo mußte man zu einer andern Taktik die Zuflucht nehmen und den Feind umgehen, das heißt: die Augenſcheinlichkeit. Herr Weber entſchloß ſich dazu. Alles, was im Hintergrunde ſeiner frühern Argumentation lag, läßt ſich auf folgenden Satz zurückführen, der den logiſchen Pfeiler bildet, und ſie ganz in ſich ſchließt. Sobald bewieſen iſt, daß die Stücke und Paſſagen des Requiems, welche Herr Weber verurtheilte, nicht von Mozart's Hand ſind, ſo iſt *ipso facto* damit auch bewieſen, daß dieſelben keinen Theil der Arbeit bilden, welche Mozart für die ſeinige auszugeben beabſichtigte; daß übrigens dieſe Muſik, welche nicht verdiente, unter dem Namen ihres

gemacht habe. Dieß ist, bei meiner Ehre, Alles, was die Vertheidigung Beschimpfendes und Verläumderisches gegen die Person des Herrn Weber enthält. Demnach war es Herr Weber selbst, der in der Hitze und in seinem Aerger einen Schluß seinem Gegner in den Mund legte, den er nirgends aus der Vergleichung der beiden Artikel zu ziehen gesucht hatte. „Wir", ruft er aus, „man klagt mich an, der Lästerer Mozart's zu seyn! Man traut mir den Wahnsinn zu, eifersüchtig zu seyn!" Stadler hat, wir wiederholen es, nichts dergleichen gesagt; wenn es aber Andere gesagt oder geschrieben hätten, so hätte es nur von ihnen abgehangen, den Punct, in welchem sie sich zu weit gewagt, sogleich zu ihrem Vortheile zu benützen; in eine so falsche und schlimme Lage hatte sich Herr Weber gesetzt. Auf Mozart eifersüchtig! nein, hätte man ihm erwiedern können, das wäre eine Art von Wahnsinn, deren wir weder Sie, noch sonst Jemanden auf der Welt für fähig hielten; darum handelt es sich aber auch nicht. Für Sie ist das Requiem beinahe ausschließlich das Werk Süßmayer's, eine, in einigen ihrer Grundzüge zwar sehr schöne Conception, die aber durch eine Schüler-Schmiererei möglichst verändert, verstümmelt, entstellt, durch einander geworfen und unkenntlich geworden ist *). Sie glauben ohne Zweifel im Ernst daran, weil Sie es mit gedruckten Buchstaben in Ihrem Journale aussprechen. Wenn Sie aber auch im Ernste daran glauben, so

*) Herr Weber hat eine Menge Ausdrücke, Wendungen, Vergleiche und Bilder gebraucht, die Alles dieß und noch mehr besagen.

liegt keine so große Anmaßung darin, über Süßmayer einen Sieg davon zu tragen und eine Sache besser gemacht zu haben, die ein Anderer so elendiglich verdorben hat.

Herr Weber war, wie ich weiter oben gesagt habe, entschlossen, den Streit auf dem Terrain seines ersten Artikels hinter den Verschanzungen seiner alten Zweifel, die keine Zweifel mehr waren, fortzusetzen. Wie sollte er es aber jetzt anstellen? Die Augenscheinlichkeit anzugreifen, die materiellen Thatsachen abläugnen, die Beschreibung des Mozart'schen Manuscripts für verfälscht zu erklären, während ein Bruchstück noch vorhanden war und ein anderes noch aufgefunden werden konnte, das war nicht möglich. Ueberdieß stand der Charakter des Abtes Stadler in zu ehrenvollem Rufe, an sein Zeugniß knüpfte sich zu viel Vertrauen. Weil man also den Stier nicht bei den Hörnern fassen konnte, so mußte man zu einer andern Taktik die Zuflucht nehmen und den Feind umgehen, das heißt: die Augenscheinlichkeit. Herr Weber entschloß sich dazu. Alles, was im Hintergrunde seiner frühern Argumentation lag, läßt sich auf folgenden Satz zurückführen, der den logischen Pfeiler bildet, und sie ganz in sich schließt. Sobald bewiesen ist, daß die Stücke und Passagen des Requiems, welche Herr Weber verurtheilte, nicht von Mozart's Hand sind, so ist *ipso facto* damit auch bewiesen, daß diejelben keinen Theil der Arbeit bilden, welche Mozart für die seinige auszugeben beabsichtigte; daß übrigens diese Musik, welche nicht verdiente, unter dem Namen ihres

wahren Schöpfers zu erscheinen, für den Zweck, zu welchem sie bestimmt war, immer noch gut genug war. Weil aber der letzte Theil des Satzes ganz ängmatisch erscheint und man mir den Vorwurf machen könnte, daß ich in seiner Zusammenstellung ihm eine falsche Auslegung gegeben habe, so will ich seine eigenen Worte anführen. Indem Herr Weber auf einen bisher geheim gehaltenen Umstand anspielt, den aber viele Personen in Wien, und wie er meint, Herr Stadler zuerst, wußten, ein Umstand, der bald für das Publicum kein Geheimniß mehr seyn wird, sobald zwei Augen sich geschlossen haben werden, fährt er fort: „wird man erfahren, warum und in wie fern die unvollendete Arbeit Mozart's eine ganz andere Bestimmung hatte, als die, der Welt als ein Requiem von seiner Composition gegeben zu werden ..... Dann wird man vielleicht eine ganz natürliche Erklärung von all' dem finden, was man aus so tief ästhetischen oder so erhaben religiösen Gründen zu vertheidigen gemeint hat. Kurz, man wird über diese Geschichte viel lachen." Das klingt noch viel räthselhafter. Ich vermag nicht bestimmt anzugeben, welches dieser geheimgehaltene Umstand ist, und worin diese lächerliche Geschichte besteht; ich glaube aber mit einiger Zuversicht, sie errathen zu haben.

Aufklärungen von einem spätern Datum als der Artikel, den wir hier durchgehen, haben einige, an und für sich freilich wenig beweisende Umstände an's Licht gebracht, welche aber, von anderen bekannten Umständen getrennt, auf die Vermuthung führen könnten, daß der Graf Wallsegg,

der nicht viel von Musik verstand, dagegen aber die Manie hatte, für einen großen Kenner zu gelten, und selbst als großer Componist zu erscheinen, den Gedanken hatte, das für die Exequien seiner Gemahlin bestimmte Requiem vor der Welt als einen Beweis seiner ehelichen Trauer und zugleich seines ungemeinen musikalischen Genies erscheinen zu lassen. Eine der Bedingungen des Vertrages zwischen dem Grafen und Mozart mußte also nothwendiger Weise das Gelöbniß tiefster Geheimhaltung des Namens des Componisten seyn. Herr Weber, welcher ohne Zweifel eine derartige Mittheilung erhalten hatte, ohne daß ihm jedoch erlaubt worden wäre, sie zu veröffentlichen, mußte mit vielem Vergnügen eine Hypothese aufnehmen, die seinen Vertheidigungsplan, in der kritischen Lage, in welche ihn sein erster Feldzug gegen das Requiem versetzt hatte, so sehr zu Statten kam. Was ließ sich an die glückliche Hypothese nicht Alles anreihen.

Daß dieses die lächerliche Geschichte ist, auf die Herr Weber anspielt, unterliegt keinem Zweifel, wenn ich zu den bereits angeführten Worten noch einige andere beifüge, die er in sehr engem Zusammenhange mit den obigen ausspricht. „Man wird sehen, aus welchem Grunde Mozart, ohne seinem Künstlerruhme zu schaden, in der Composition des Requiems sich Vieles erlauben konnte, was er sich sonst nicht herausgenommen hätte, und warum er namentlich seine Jugendstudien*) für gut genug hielt, um sie zu den Num-

*) Man wird sogleich sehen, was Herr Weber unter Jugendstudien versteht.

mern 1 und 2 des Werkes zu benützen.“ Und einige Linien weiter unten: „Mozart, in welchem der göttliche Künstler und der Lebemann sich vereinigt vorfanden, hatte auch menschliche Bedürfnisse; er verstand es, Geld zu gebrauchen und auszugeben, namentlich aber das voraus bezahlte Geld.“

Gestehen wir Herrn Weber eine Genugthuung zu; sie kostet uns wenig. Das Requiem soll, wie er behauptet, ein Werk seyn, das Mozart nicht dazu bestimmte, oder nicht dazu bestimmen konnte, unter seinem Namen zu veröffentlichen, was im Grunde möglich, ja selbst wahrscheinlich seyn kann. Geben wir selbst zu, was aber nicht der Fall ist, daß er den Grafen Wallsegg autorisirt hätte, das Requiem für seine Arbeit auszugeben. Daraus folgte, daß Mozart in diesem Falle zum ersten und einzigen Male in seinem Leben als unehelicher Mann gehandelt, und den Grafen betrogen habe; denn die versprochene Geheimhaltung war im höchsten Grade verletzt. Süßmayer weiß, daß Mozart das Requiem gemacht hat; Frau Mozart weiß es; Fräulein Sophie Weber weiß es (kann man noch von einem Geheimnisse sprechen, das zwei Frauen kennen?), der Abt Stadler weiß es; Hofer, Schack und Görl wissen es, weil sie das Requiem gesungen haben; sämmtliche Mitglieder des Theaters wissen es, und folglich die ganze, große Stadt Wien; und wenn Wien es weiß, so wird bei der ersten Aufführung die ganze Welt es erfahren. Der arme Wallsegg ist um seine voraus bezahlten Ducaten geprellt, aber Mozart ist dafür für sein Werk verantwortlich geworden! Einen Umstand scheint Herr Weber als Protestant

ganz überſehen zu haben, deſſen Gewicht aber Katholiken, römiſche oder griechiſche, nach ihrem ganzen Umfange erkennen. Für einen Menſchen wie Mozart war die Compoſition einer Meſſe durchaus nicht ein bloßes Kunſt- oder Geldgeſchäft, ſondern ſie war auch ein Gegenſtand der Religion. Vergeſſen wir nicht, denn das iſt ohne Zweifel der wichtigſte Punct, daß Mozart, als er die Todtenmeſſe ſchrieb, ſein Ende nahen fühlte; daß er ſie für ſich ſelbſt zu componiren glaubte; daß er in einem Augenblicke daran arbeitete, in dem die Ehrgeizigſten anfangen, ſich nicht mehr viel um ihren Ruhm zu kümmern; daß er unter dem Einfluſſe der erhabenſten Gedanken, der feierlichſten und zugleich furchtbarſten Eindrücke arbeitete, welche den Geiſt des Menſchen erfaſſen und ſeine Seele im tiefſten Innern zu erſchüttern vermögen: Gott, der Tod und die Ewigkeit! welches Glück für den Biographen, daß die beiden Hauptmomente, ich meine der Zeitpunct, in welchem das Requiem geſchrieben wurde, und der tödtliche Zuſtand deſſen, der es ſchrieb, in Folge einer für das Uebrige vergeblichen und müßigen Controverſe, die Gewißheit einer hiſtoriſchen Wahrheit erlangt haben, welcher keines der für die Ueberzeugung nothwendigen Elemente fehlt, um ſie geltend machen zu können. Wenn irgend ein Zeugniß vermögend geweſen wäre, einen oder den andern dieſer Momente umzuſtoßen, oder nur ihn zu verdächtigen, ſo wäre die Baſis meines Buches zuſammengeſtürzt, und ich hätte das angefangene Manuſcript in's Feuer geworfen. Allein glücklicher Weiſe iſt dieß, Gott ſey es gedankt, nicht der Fall. Alle, welche mit Mozart auf

vertrautem Fuße lebten, und welche sein Todtenbett umstanden, seine Wittwe, Süßmayer, Sophie Weber, Stadler, Schack und eine Menge in Wien lebender Personen, auf die sich Stadler beruft, lauter unverwerfliche Zeugen, und zwar die einzigen, die man als solche ansehen kann, beantworten die beiden großen Fragen bejahend. Ja, sagen sie, während der letzten Tage seines Lebens arbeitete Mozart an dem Requiem; die Wittwe, die Schwägerin und Stadler setzen hinzu: und er glaubte, daß er es für sich selbst componire. Was wird nach all' diesem aus der kleinen Geschichte zum Lachen, welche Herr Weber für uns in Petto behält?

Das Versprechen, eines Tages einen lächerlichen Umstand aufzudecken, konnte aber, statt der historischen Beweise gegen die Echtheit des Requiems, nicht genügen. Weil diese gänzlich fehlten, so mußte man zu neuen kritischen Beweisen seine Zuflucht nehmen, um die ersten zu verstärken, die Herrn Weber so schlecht geglückt waren. Dießmal lieferte ihm sein Gegner die Waffen selbst in die Hände. Stadler gestand ein, daß die Thema's des *Requiem* und *Kyrie* von Händel herrührten. Er gestand eine Sache ein, die Herr Weber gar nicht wußte; er gestand es ohne alle Umschweife, ohne im Mindesten dazu genöthigt worden zu seyn, und, wenigstens dem Anscheine nach, ganz den Interessen seiner Sache entgegen. Herr Weber beeilte sich, sogleich Händel's Werke kommen zu lassen, in welchen sich die fraglichen Thema's befanden, und sie den Augen aller Neugierigen in der Cäcilia vorzuführen. Man sehe, man ver-

gleiche; ſind ſich beide Arbeiten nicht ganz, oder faſt völlig gleich. Nachahmung Händel's, Copie von Händel, nichts als Jugendſtudien nach Händel; eine Schülerarbeit, welche Mozart, der Meiſter, nie einem Werke einverleibt hätte, das es für das ſeinige auszugeben beabſichtigte. Man urtheile nun ſelbſt, wer am meiſten das Andenken an den göttlichen Meiſter verunglimpft hat: unſere Gegner, die ihn eines ſchamloſen Plagiats anklagen, oder wir, die wir dieſen beſchimpfenden Verdacht mit aller Macht unſerer Ueberzeugung, mit dem ganzen Ernſte unſerer Ueberzeugung zurückzuweiſen bemüht ſind.

In dieſer Art des Raiſonnements des Herrn Weber liegen zwei Puncte, über die Jeder erſtaunen muß, welcher nur entfernt Anſpruch darauf macht, für einen Menſchen zu gelten, der Muſik verſteht und nachzudenken pflegt. Wie kann vor Allem ein Profeſſor der Compoſition und von einigem Verdienſte den Unwiſſenden in dieſem Puncte ſpielen? Dann, wie war es möglich, daß ein polemiſcher Schriftſteller, der beſſer als alle Anderen die Finten und Feinheiten des literariſchen Zweikampfes kennen mußte, ſich in einer ſo ſchlecht verſteckten Falle fangen laſſen konnte, wie ſie der Verfaſſer der Vertheidigung ihm hinhielt? Hätte wohl ein alter Practicus wie Stadler, ihm aus freien Stücken die Waffen geliefert, wenn ſie der Art geweſen wären, daß man einen Gegner damit hätte durchbohren können? Daran dachte Herr Weber nicht, was ihm ſchlecht bekam.

Wenn man ſich einmal in einem Paradoxon verfangen hat, ſo erhitzt man ſich immer mehr durch das Aufrecht-

halten der irrigen Ansicht; eine innere Stimme, gleichsam das geistige Gewissen, flüstert uns zuweilen zu, daß wir im Irrthume seyen, aber Leidenschaft und Eigenliebe lassen sie nicht aufkommen. Aller Wahrscheinlichkeit nach hatte sich diese innere Stimme bei Herrn Weber hören lassen; wenigstens scheint er die Unzulänglichkeit seiner logischen Waffen gefühlt zu haben; denn statt seine schlagendsten Gründe bis an's Ende seiner Beweisführung aufzusparen, wie es jeder gute Advocat zu halten pflegt, schließt er seine Vertheidigungsrede mit einem sehr ausführlich durchgeführten Bilde, in welchem er durch sechs Seiten das Requiem mit einem nicht fertig gewordenen Bilde Rafael's vergleicht, das ein Schüler desselben vollendet habe. Herr Weber hatte sich ohne Zweifel einen großen Erfolg von dieser Vergleichung versprochen, denn er verwendete die äusserste Sorgfalt auf die Ausführung derselben; er sagt uns darin alles Schöne und Vortreffliche, was uns ein Kenner der Malerei bei'm Anblicke dieses furchtbar verdorbenen Bildes hätte sagen können; dann erzählt er, wie die fanatischen, aber unwissenden Rafaelisten auf den Markt gelaufen seyen, und dort das Volk aufgereizt hätten, den Kenner zu steinigen, weil der Kenner bewiesen hatte, daß er, mehr als irgend Einer auf der Welt, Rafael verstehe und bewundere. Nicht zufrieden mit diesem übertriebenen Bilde, vergleicht Herr Weber das Requiem noch mit dem restaurirten Torso eines Apollo von Belvedere und dem Laokoon, und zwar immer, was wir nicht übersehen dürfen, in der Absicht, uns zu überzeugen, daß das Requiem ein Werk sey, welches Mozart für unwürdig

gehalten habe, unter seinem Namen erscheinen zu lassen! O, welches Siegesgeschrei hätte ich bei diesen herrlichen Vergleichungen ertönen lassen, wenn ich unter Stadler's Banner gefochten hätte. Aber welcher schelmische Kobold hat sie auch Herrn Weber eingeblasen, und welcher boshafte Geist hat seine Feder in dem Augenblicke zurückgehalten, in welchem er das, was er in unbegreiflicher Zerstreuung geschrieben, wieder ausstreichen wollte. Ein unvollendetes Gemälde Rafael's! Erinnert dieß nicht im Augenblick Jeden an die Verklärung Rafael's? Die Umstände bei diesem Gemälde und dem Requiem sind in der That von einer merkwürdigen Aehnlichkeit. Rafael starb in einem Alter von siebenunddreißig Jahren, ehe er das Gemälde vollenden konnte, wie Mozart in dem Alter von sechsunddreißig Jahren starb, ehe er seine Todtenmesse zu Ende gebracht hatte. Ein Schüler Rafael's war es, der das erste vollendete, gleich wie ein Schüler die zweite vollendete; die Verklärung gilt für das erste Meisterstück in der Malerei, gerade wie das Requiem für das erste Meisterstück in der Musik betrachtet wird. Gibt es wohl ein überraschenderes, oder besser gesagt, wunderbareres Zusammentreffen. Ebenso werden der Apollo von Belvedere und der Laokoon, einiger restaurirten Glieder an ihnen ungeachtet, als die schönsten Meisterwerke alter und moderner Bildhauerkunst betrachtet; auch sie stellen mit einer selten so genau zusammentreffenden Analogie die restaurirte Partitur des Requiems vor. Der Torso endlich, ein Stück der vollendetsten Ausführung, das je aus den Händen eines Bildners gekommen ist, welcher keine Zugabe mo-

berner Arbeit enthält, ſtellt ebenſo, gar nicht übel, das unvollendete Originalmanuſcript Mozart's vor, nur mit dem einzigen Unterſchiede, daß die Statue weit mehr verſtümmelt iſt, als die Partitur. Alles dieß ſtimmt auf bewunderungswürdige Weiſe zuſammen. Wie verhält es ſich aber dann mit den gelehrten Bemerkungen des Kenners der Malerei des Herrn Weber und der Bemerkung des Herrn Weber ſelbſt, daß, unter allen Schöpfungen Mozart's, das Requiem die wenigſt vollendete ſey, und daß man es kaum ein Werk Mozart's nennen könne?" Ich habe die Verklärung geſehen, ich habe auch den Apollo von Belvedere, den Laokoon, den Torſo geſehen; ich habe das Requiem mehrmals gehört, und ich ſage dieß nur aus dem Grunde, weil ich ſehr froh bin, daß ich die Anſicht der ganzen Welt über dieſe erhabenſten Kundgebungen des künſtleriſchen Genius theile.

Die neuen Argumente des Herrn Weber und die Beleidigungen, die er ſich gegen den Abt Stadler, unter dem Schutze einer armſeligen rhetoriſchen Erdichtung*) er-

*) Herr Weber ſtellt ſich, als glaube er, daß der Verfaſſer der Vertheidigung in Folge ſeiner achtundſiebenzig Jahre kindiſch geworden ſey, und ſich darauf beſchränkt habe, nur das hiſtoriſche Material zu dieſer unwürdigen Flugſchrift zu liefern, deſſen Redaction ohne Zweifel das Werk einiger ungeſchickten Freunde wäre. Er ſetzt ſogar voraus, daß Stadler ſeine Broſchüre nicht einmal durchgeleſen habe, ehe ſie gedruckt wurde. Wenn es anders wäre, fährt Herr Weber fort, „ſo müßte man den Abt für den doppelzüngigſten Menſchen und tückiſchſten Heuchler halten, der je einen ehrenhaften Brief unterzeichnet hat." Dieß iſt eine Anſpielung auf

laubt hatte, nöthigten dieſem eine zweite Antwort ab. Sie erſchien im Jahre 1827, unter dem Titel: Nachtrag zur Vertheidigung der Echtheit des Mozart'ſchen Requiems. Der Ton in dieſer Broſchüre, von nur achtzehn Druckſeiten, iſt weniger gemäßigt, als in der erſten. Stadler, der wohl einiges Recht hatte, ärgerlich zu ſeyn, fragt die Leſer der Vertheidigung, ob ſie eine der Beleidigungen und Verläumdungen darin gefunden haben, über die ſich Herr Weber mit ſo vielem Zorne und Bitterkeit beklagt. Er fragt auch darin, was „Herrn Weber zu dem salto mortale gegen das Requiem“ veranlaßt habe, eine Frage, die, ich geſtehe es, viel ſchwieriger zu entſcheiden iſt, als die, welche von der Echtheit und dem Urſprunge des fraglichen Werkes handelte. Einige Freunde Stadler's

---

den mit inimicus causae, amicus personae gezeichneten Brief, der nichts als einige Entſchuldigungen und einige Complimente für Herrn Weber enthält, die ungefähr ebenſo viel heißen wollen, als Ihr ganz ergebenſter und gehorſamſter Diener, was man unter eine Ausforderung ſetzt. Herr Weber iſt in ſeinem verſtellten oder nicht verſtellten Glauben ſehr unglücklich. Wie, ein ehemaliger Profeſſor der Rechte und der Geſchichte wäre nicht im Stande geweſen, einen ſo einfachen Stoff, wie die Vertheidigung, zu verfaſſen! Ein Mann, der offenbar noch ſeine vollen Geiſteskräfte beſaß, da man ihn zu Mozart's Vertheidiger erwählte, ſollte nicht geleſen haben, was unter ſeinem Namen gedruckt wurde! Das iſt denn doch zu ſtark, ſelbſt für eine Hyperbel. Und weil der Abt in einem ſehr kurzen Briefe ſagt, daß er bedauere, Herrn Weber's Meinung nicht theilen zu können, hält ſich Herr Weber für berechtigt, ihn der Doppelzüngigkeit und Heuchelei zu beſchuldigen! Man muß geſtehen: alles dieß könnte man eher in dem Tone der Schmähſchrift, als in den beiden Broſchüren des Abtes Stadler finden.

versuchten ihm darauf zu antworten; weil aber ihre Angaben außer der Sphäre unseres Gegenstandes liegen, und sie überdieß mehr oder minder beleidigend für Herrn Weber sind, so glauben wir sie hier übergehen zu können. Ueberdieß erklärt der Abt, daß er ihnen persönlich fremd sey. Dagegen kommen wir nun an die neuen Thatsachen und Raisonnements, welche die zweite Broschüre enthält.

Das Original-Manuscript, welches der Verfasser im Jahre einundneunzig gesehen und ganz abgeschrieben hatte, das aber gleich darauf, einiger Liebhaber wegen, zerstückelt wurde, welche die Fragmente kauften, wurde im Jahre 1827 mit Ausnahme der Nr. 1. *Requiem* und *Kyrie* wieder zusammengetragen. Alles Uebrige, nämlich *Dies irae* mit dem Anfange des *Lacrymosa*, ferner *Domine*, *Hostias* und die Fuge *Quam olim*, wurde, gewissermaßen als Beweisstücke in dem großen Processe, den er führte, bei Stadler niedergelegt. Zu ihm verfügte sich eine Art musikalischer Untersuchungscommission, um zu prüfen, was von der ursprünglichen Partitur des Requiems noch vorhanden wäre. Diese bildeten: Beethoven, die Capellmeister Eybler und Gänsbacher, die Hofräthe v. Mosel und v. Kiesewetter, die Herren Gyrowetz, Haslinger, Carl und Joseph Czerny, der Baron Doppelhof-Dier, Mozart's jüngerer Sohn und viele Andere. „Alle erkannten sogleich Mozart's Handschrift; alle bewunderten die Präcision der (materiellen) Arbeit, die Genauigkeit der Chiffern u. s. w. u. s. w., und, nachdem sie laut ihre Befriedigung ausgesprochen, beglaubigten sie einstimmig die gewissenhafteste

Wahrhaftigkeit der Nachweisungen, welche in der Vertheidigung der Echtheit des Requiems enthalten waren.

Nach dieser, eigentlich überflüssigen Bestätigung dessen, was man zur Genüge überzeugt war, würdigt der Abt den Werth der Beschuldigung des Plagiats, dessen sich, nach Herrn Weber, Mozart schuldig gemacht haben würde, wenn er das Requiem für seine Arbeit ausgegeben hätte. Wir werden in dem Grundgedanken des Raisonnements nichts ändern, dagegen erlauben wir uns, ihn mit anderen Worten unseren Lesern wieder zu geben, denen wir einige Bemerkungen beifügen wollen, wodurch die Erwiderung des Abtes den Dilettanten klarer und faßlicher werden wird. Unterrichtete Musiker vermöchten Stadler mit halben Worten zu verstehen.

Herr Weber führt seinen Lesern zwei Themas von Händel und zwei Themas des Requiems vor Augen, alle vier aber ohne ihre Ausführung. Es ist sehr wahrscheinlich, daß die ersteren Mozart die zweiten geliefert haben *). Offenbares Plagiat! Herr Weber möge uns entschuldigen, aber wir können nicht umhin, mit Stadler zu sagen, daß dieß, seinen Lesern Sand in die Augen streuen, oder vielmehr auf ihre Unwissenheit speculiren, heißt. Was will denn ein Thema einer Fuge ohne die Fuge besagen; es ist nichts als ein allgemeiner Gedanke, eine Art von Gemeinplatz, den Jeder mit vollem Rechte sich aneignen und nach seiner Art behandeln kann. Dadurch, daß Mozart einen Gedanken

*) Wir werden sehen, was daran ist, wenn wir an die Analyse des Requiems gekommen seyn werden.

Händel's benützte, diesen aber contrapunctisch bearbeitete, wodurch erst der wesentliche Unterschied des Genius und des Styls der beiden Meister hervortrat, war Mozart weder Plagiarius, noch selbst nur Nachahmer; die Fuge des *Kyrie* ist keine Jugendstudie, oder eine Schülerarbeit, sondern ein von allen Gelehrten anerkanntes classisches Meisterwerk; es war ein Wettkampf mit Händel, gerade wie zwischen zwei großen Dichtern, denen man dasselbe Thema aufgegeben. Zu allen Zeiten war ein solches Entlehnen erlaubt und im Gebrauche gewesen. Die alten belgischen Contrapunctisten, die vor Palestrina existirten: Hobrecht, Ockenheim (Okegem), Mouton, Josquin de Près, brachten in ihre Kirchencompositionen nicht nur Motive, die schon vor ihrer Zeit vorhanden gewesen waren, sondern, was heut' zu Tage nicht mehr erlaubt wäre, sie ließen auch Volksmelodieen mit unterlaufen, die sie als canto fermo*) behandelten, und mit einer Vocal-, contrapunctischen und kirchengemäßen Begleitung umgaben. Das berühmte Lied *L'Homme armé* zum Beispiel diente vielen Kirchencompositionen als Thema, die von berühmten Meistern des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts geschrieben wurden, wie man in Burney finden kann. Ebenso hielten es Bach und Händel mit ihren Vorgängern, und Haydn und Mozart wieder mit Bach und Händel, die nun ihre Vorgänger geworden waren. Ein Engländer, dem ich tiefe

*) Die ruhige feste Singweise der Italiener, welche sich dem Recitativ nähert.

muſikaliſche Kenntniſſe zutraue, hat mich auf's Bündigſte verſichert, daß das Motiv zu Anfange des Chores: die Himmel erzählen, das ſchönſte in der Schöpfung, von Händel ſey; und dabei iſt nicht zu überſehen, daß dieſes Motiv kein Thema zu einer Fuge, ſondern ein ſehr melodiöſer Geſang iſt, und an und für ſich ſelbſt einen großen Werth hat. Mozart hat ſich in ſeinem Requiem und bei anderer Veranlaſſung dieſelbe Freiheit ebenfalls genommen. Das Thema ſeines Offertoriums *Misericordias Dei* iſt von Eberlin entnommen, den Stadler Mozart's Lehrer nennt. Wäre dieß alſo wohl ein Grund, dieſes Meiſterwerk in die Claſſe der Studien und Uebungen zu ſetzen? Ja, noch mehr; eine der bewundernswertheſten, Mozart's würdigſten Nummern in der Zauberflöte, der Choral mit der ihm als Begleitung dienenden Fuge, gibt das Beiſpiel eines doppelten Entlehnens, was in den Augen des Herrn Weber ein zweifaches Plagiat wäre. Der Choral iſt von Wolf Hainz, einem Componiſten aus dem ſechszehnten Jahrhundert, und in der Inſtrumentalfuge hat Mozart einen Gedanken Bach's vorzugsweiſe vor einem eigenen benützt, zu welchem er Anfangs eine Begleitung geſchrieben hatte, und von dem Stadler das eigenhändige Manuſcript beſitzt. Das war für Herrn Weber etwas Neues, der bis dahin ſich noch nicht viel mit alter Muſik beſchäftigt zu haben ſcheint. Eben ſo leicht hätte es ihm einfallen können, Veranlaſſung daraus zu nehmen, die Echtheit der Zauberflöte anzugreifen, oder zu behaupten, daß auch ſie ein Werk ſey, welches Mozart nicht beſtimmt habe, unter ſeinem Namen erſcheinen zu laſſen. Hat endlich

nicht Herr Weber das Motiv zu seinem *Agnus* einer alten Oper, der dumme Anton entlehnt, und hat ihn dieß abgehalten, sein Requiem unter dem Namen des Herrn Gottfried Weber erscheinen zu lassen? Ob es aber mit dieser Behauptung seine Richtigkeit hat, vermag ich nicht zu gewährleisten, weil ich nie den dummen Anton, noch das fragliche Requiem gehört habe. In sofern aber Herr Weber sich so wenig geizig mit musikalischen Citationen gezeigt hat, weil er in der Cäcilia die Themas von Händel und Mozart vor Augen geführt hat, um zu beweisen, daß beide eines wären, so hätte er wohl auch die Melodieen seines *Agnus* und die der Arie, welche sein Text in der Vertheidigung bezeichnete, zum Besten geben können, um zu beweisen, daß die Melodieen verschieden wären. Ganz sicher wäre dieß besser und überzeugender gewesen, als den Abt Stadler zu verunglimpfen und zu sagen, man habe sein ganzes Requiem in die Kategorie trivialer Gassenhauer gestellt. Ausdrücke, an welche der Abt nie gedacht hat, so wenig, als es ihm je eingefallen ist, irgend ein Urtheil über diese Schöpfung des Hrrrn Weber abzugeben.

Wir haben noch eine letzte Bemerkung Stadler's anzuführen, welche er mit aller Erfahrung und persönlichen Autorität eines gelehrten Contrapunctisten ausspricht; nämlich, daß entlehnte Themas ohne allen Vergleich viel schwieriger zu behandeln sind, als Themas von eigener Erfindung. Da Stadler's Schrift für Musiker bestimmt war, so hatte er nicht nöthig, hinzuzufügen, daß die Aneignung der Gedanken Anderer nur bei Werken, die im contrapunctischen

und fugirten Styl gehalten ſind, bei denen der Werth der Gedanken vorzugsweiſe von ihrer Entwickelung und ihrer Zuſammenſetzung mit anderen Motiven abhängt, erlaubt iſt. Derſelbe Fall trifft aber bei den Compoſitionen nicht zu, die zu der melodiſchen Gattung gehören, bei denen nämlich, bei welchen eine einzige Hauptmelodie vorherrſcht, die häufig deren einziges Verdienſt und einzigen Reiz ausmacht. In ſolchem Falle nennt man das Entlehnen Diebſtahl, und zwar mit vollem Rechte.

Unſerer Anſicht nach hätte der Abt Stadler dabei ſtehen bleiben ſollen. Die Ehre des Kampfes war auf ſeiner Seite, ohne daß er die Grenzen einer anſtändigen Polemik, die alle Perſönlichkeiten verſchmäht, überſchritten hätte. Die Frage der Echtheit, die einzige, welche ihn anging, war gänzlich erſchöpft. Nach ſeiner zweiten Broſchüre hätte er nicht mehr auf den Gegenſtand zurückkommen ſollen; aber der gute alte Mann war Menſch; er fühlte die Verunglimpfung tief, die man dem ruhmvollen und unſterblichen Andenken ſeines Freundes zugefügt hatte; er ſelbſt war auf's Tiefſte beleidigt worden. Wie viele Gründe um eine Handlung, die er ſich ſpäter erlaubte, in milderem Lichte erſcheinen zu laſſen, wenn nicht gar ganz zu entſchuldigen. Ich meine damit die Veröffentlichung eines Briefes nach Beethoven's Tode, den dieſer an Stadler geſchrieben hatte, der nichts Neues über die lange beſprochenen Fragen enthielt, in welchem aber Herr Weber's Requiem ein elendes Machwerk genannt wird. Dieſes Urtheil, welches ſich übrigens auf Nichts ſtützte, bewies um ſo weniger gegen

Herrn Weber, als es den Anſchein einer Gegenbeſchuldigung trug. Zehn Jahre vorher hatte Herr Weber eine Symphonie von Beethoven, die Schlacht von Vittoria, kritiſch beleuchtet und ſtreng beurtheilt. Aus ſeinem Artikel, den ich nicht mehr vor Augen habe, iſt mir nur ſo viel erinnerlich, daß er auf mich den Eindruck eines trefflich geſchriebenen kritiſch muſikaliſchen Aufſatzes machte. Er nannte dieſe Symphonie ein verfehltes Werk, und das iſt ſie hinſichtlich der rationellen Conception und der artiſtiſchen Ausführung. In der Conception, weil man einen Feind, den man auf dem Schlachtfelde beſiegt hat, nicht verächtlich und lächerlich zu machen ſuchen muß, was Beethoven thun wollte. Der Marlborough-Marſch, der in Muſik die franzöſiſche Armee vorſtellt, und den man im Anfange voll Geräuſch und Kraft gehört hat, kommt gegen das Ende ganz verſtümmelt, elendiglich, ganz in Fetzen, kaum ſich noch hinſchleppend, ſo zu ſagen, den Geiſt aufgebend, wieder vor, ſo daß die Zuhörer unwiderſtehlich zum Lachen fortgeriſſen werden. Die Symphonie war aber nicht weniger verfehlt hinſichtlich einiger ihrer Effectmittel, weil Beethoven das Orcheſter durch einen akuſtiſchen Apparat, eine ungeheuere Maſchine, verſtärkt hatte, welche den Kanonendonner nachahmen ſollte. Herr Weber tadelte dieſe Erfindung als unäſthetiſch, und nie war wohl ein Tadel begründeter. Das hieß die Wirklichkeit mit der künſtleriſchen Nachahmung vermiſchen, die Statue mit Seide oder Sammet drapiren, emaillirte Augen in gemalte Köpfe ſetzen, oder die Gewänder auf einem Gemälde vergolden. Es hätte übrigens ein

Mittel gegeben, Beethoven und Herrn Gottfried Weber zu versöhnen. Hätte man ihnen nicht z. B. sagen können, daß die lutherische Messe *pro defunctis* des Herrn Weber gerade für die Seelen der Hingeschiedenen geschrieben worden sey, mit deren Leichnamen die am unrechten Orte angebrachte Kanone Beethoven's die Orchester-Pulte besäet habe.

Damit wissen meine Leser Alles, was man je über die Frage der Echtheit des Requiems erfahren hat, oder möglicher Weise erfahren wird; ebenso sind uns die Hauptumstände des historischen Ursprunges des Requiems bekannt. Nur muß ich bemerken, daß ich über die eine, wie über die andere Frage Aufschlüsse gegeben habe, welche zum Theil von späterm Datum sind, als der Zeitabschnitt der Controverse, zu dem wir nun gelangt sind. Ich habe dieß gethan, um in meinen Bericht eine geordnetere Reihenfolge und mehr Klarheit zu bringen, um Wiederholungen zu vermeiden, und namentlich um, so viel es in meiner Macht stand, eine Abhandlung abzukürzen, die man bereits zu lang finden wird. Eigentlich könnte sich meine Aufgabe hier schließen; weil es aber in meiner Absicht liegt, einen ganz vollständigen Abriß dieser Streitsache zu liefern, welche drei bis vier Jahre lang so großes Aufsehen erregte, so muß ich, mit einem Muthe gewaffnet, den meine Leser vielleicht nicht haben, dieselbe bis an's Ende verfolgen, den Kelch bis auf die Hefe leeren, und von den reellen Entdeckungen sprechen, auf welche man in Folge des Artikels der Cäcilia stieß. Diese Entdeckungen waren zwar bedauerlicher Art, aber ganz verschieden

von denen, welche Herr Weber durch seinen Kreuzzug gegen das Requiem von Mozart zu machen gehofft hatte.

Die Nachweise, um die er gebeten hatte, kamen ihm in Masse zu. Gleich einem Schneeball, der auf seinem Wege immer größer wird, so häuften sie sich von Nummer zu Nummer in der Cäcilia. Bald bildeten sie eine colossale Anhäufung von Erzählungen, Muthmaßungen, mystischen Mittheilungen, nebelhaften Offenbarungen, Sagen und widersprechenden Aufklärungen, zwischen welchen man Anfangs nicht klarer als in dem Chaos zu sehen vermag. Es wäre Grausamkeit, den Leser Schritt für Schritt durch diese Finsterniß zu führen, über welche das Wort: es werde Licht nun schon seit langer Zeit ausgesprochen worden ist.

Vor Allem muß ich auf einen Umstand aufmerksam machen, daß nämlich viele der Personen, an welche das Rundschreiben des Herrn Weber's gerichtet war oder gerichtet werden konnte, und welche gerade die best Unterrichteten waren, in ihren Erwiderungen Geheimhaltung entweder ihres Namens, oder auch eines Theiles oder gar des Ganzen ihrer Mittheilungen verlangten. Einige wollten sogar, daß das Publicum gar nicht erfahre, daß sie Herrn Weber geantwortet haben, was zwar dem Verfasser des Rundschreibens sehr unbequem zu seyn schien, was wir aber heut' zu Tage vollkommen zu begreifen im Stande sind. Diese Männer hatten entweder Mozart gekannt, oder hatten sie Geschäfte halber mit einer Person zu thun gehabt, die ihm durch die engsten Bande angehört hatte. Ihr sehr natürlicher Widerwille, etwas aufzudecken, was diese Person ziemlich stark

compromittirt hätte, ſchloß ihnen den Mund, oder brachte in ihre Antworten jenen Zwang und jene Verlegenheit, die wir bereits in einigen Mittheilungen des Abtes Stadler wahrgenommen haben. Uns hingegen, die dieſe Rückſichten nicht binden, kann Nichts abhalten, die Wahrheit bekannt zu machen, wie hart es uns auch ankommen mag, ſie auszuſprechen.

Unter den beſſer Unterrichteten, welche auf das Rundſchreiben ſich eingelaſſen hatten, finden wir auch einige, die durch eben dieſe Rückſichten gebunden waren, und die, ſtatt zu ſchweigen oder die Wahrheit entweder ganz oder theilweiſe zu ſagen, das Publicum zu hintergehen ſuchten, indem ſie halbe Mittheilungen machten und Hypotheſen voranſtellten, die, wie ſie beſſer als irgend Jemand wußten, ſich auf gar Nichts gründeten und die Fragen noch mehr verwirrten, welche ſie aufzuklären berufen waren. Unter denen, welche dieſen Ausweg ergriffen, müſſen wir vor Allem Herrn André, Muſikalienhändler in Offenbach nennen.

Herr André, der im Jahre neunundneunzig in Wien war, hatte beinahe alle Manuſcripte gekauft, die ſich in Mozart's Nachlaſſe vorfanden. Die Wittwe hatte ihm den Vorſchlag gemacht, auch das Originalmanuſcript des Requiems zu kaufen, das lange in den Händen dieſes Verlegers blieb, und welches er wahrſcheinlich auch mit nach Offenbach nahm. Aus Gründen, welche man nicht kennt, erſtand aber Herr André daſſelbe nicht, denn das Manuſcript wurde in einzelnen Nummern an Liebhaber oder Speculanten in Wien verkauft und von dieſen ohne Zweifel ſehr oft

wieder verkauft, colportirt und verschachert, ehe es Eigenthum der jetzigen Besitzer wurde. Wie ganz natürlich, war auch eines der Rundschreiben an Herrn André gerichtet worden. Seine Antwort lautete sehr sonderbar. Er meinte darin, oder that wenigstens dergleichen, daß das Requiem ein Werk wäre, das vor dem Jahre 1784 begonnen worden sey, und das Mozart nicht habe vollenden wollen. Wollte sich Herr André über Herrn Weber oder über das Publicum durch diese Behauptung lustig machen*)?

Ich will den Hauptinhalt einiger anderer, späterer und traurig seltsamer Nachweisungen von Seiten dieses Verlegers geben, wobei ich aber den Leser und mich selbst mit einer Menge überflüssiger Einzelnheiten und empörender Widersprüche verschonen, und nichts sagen werde, als was sich begreifen, zusammenräumen, oder mehr oder weniger errathen läßt.

Herr André verließ Wien, ohne, wie es scheint, hinsichtlich des Requiems etwas abgeschlossen zu haben. Unterdessen erschien die Leipziger Ausgabe**), und fast zu gleicher

*) Herr André gründet diese absurde Behauptung auf den Umstand, daß das Requiem sich nicht in dem thematischen Kataloge vorfinde, der mit dem Jahre vierundachzig beginnt. Herr Weber hat zur Unterstützung seiner verschiedenen Hypothesen denselben Grund geltend gemacht. Man hat ihm darauf erwidert, daß Mozart kein Werk in seinen Katalog habe eintragen können, das bei seinem Tode noch nicht vollendet gewesen sey.

**) Wir kennen die Ursachen nicht, welche so lange die Veröffentlichung des im Jahre zwei oder dreiundneunzig an die Herren Breitkopf und Härtel verkauften Werkes verzögerten.

Zeit sehen wir von Seiten des Herrn André die Unterhandlungen wieder anknüpfen, der einen Clavier-Auszug veranstalten wollte. In einem Briefe vom 28. November 1800, trägt ihm die Wittwe nicht mehr den Ankauf des Original-Manuscripts des Requiems, sondern das vollständige und schon zweimal verkaufte Werk*) an, von dem sie mehrere Exemplare besaß. Weil der Umstand des ersten Verkaufes an Breitkopf und Härtel nothwendiger Weise auf den Ankaufspreis seinen Einfluß üben mußte, so bemühte sich Frau Mozart, Herrn André zu überzeugen, daß die Copie, nach welcher die Leipziger Ausgabe gefertigt worden sey, von den gröbsten Fehlern wimmle, daß sie aber eine andere, correctere und von kunstgeübter Hand durchgesehene besitze (?)**); daß in diesem Exemplar die Mittelstimmen anders geschrieben seyen, was sie zu dem Glauben veranlasse, daß der Fortsetzer (Süßmayer) sie zweimal componirt habe (!!) Alles dieß ist, wie man sieht, für Süßmayer und selbst für den Abt Stadler nicht sehr schmeichelhaft. Was die Behauptung anbelangt, daß Süßmayer, der allem Anscheine nach bereits mit Frau Mozart schlecht stand, die Mittelstimmen des Exemplars, das der Frau Mozart gehörte, ganz gegen die Absicht des Meisters geändert haben soll, so halte ich mich bei derselben gar nicht auf, um so mehr, als

*) Zuerst an den Grafen Wallsegg und dann an die Musikalienhandlung in Leipzig.

**) Und doch war das Exemplar von Breitkopf und Härtel von der Originalpartitur von Süßmayer copirt, und die Partitur vom Abte Stadler sorgfältig durchgesehen worden.

diese Behauptung, in der Form des Zweifels vorgebracht, noch viel abgeschmackter erscheint. Man würde mit den widrigen Ungereimtheiten, die sich auf jeder Linie dieser bedauerungswürdigen Aufschlüsse vorfinden, gar nie in's Reine kommen. Dagegen verdient ein anderer Punct unsere Aufmerksamkeit, das sind die Verbesserungen, die eine kunstgeübte Hand, die weder die Süßmayer's, noch Stadler's war, in der Partitur des Requiems gemacht haben soll. Veränderungen waren damit gemacht worden, oder sollten vorgenommen werden, das ist sicher, weil man sie, und zwar mit Details Herrn André angegeben hatte. Ein Musikverleger und guter Musiker wie Herr André wird ohne Zweifel nichts Dringenderes zu thun gewußt haben, als sich von diesen Abänderungen durch Collationiren mit der Leipziger Ausgabe zu überzeugen, als ihm das neue Manuscript zwei Monate hernach zugeschickt wurde. Auf diese Weise hat sich Frau Mozart vielleicht unfreiwillig zur Mitschuldigen einer unwürdigen Entweihung gemacht. Sollte diese kunstgeübte Hand, die sich aber gleich der Hand eines Diebes verbirgt, und welche in dem Augenblicke, in welchem sie die Feder ergriff, hätte verdorren sollen, nicht am Ende die Veranlassung der (übrigens ziemlich unbedeutenden) Abweichungen seyn, die man in den verschiedenen Copieen und Ausgaben des Requiems findet, und welche Herr Weber mit unter die Beweise gegen die Echtheit dieser Composition aufnimmt *). In ihrem Briefe empfahl

*) So geht zum Beispiel in der neuen Ausgabe von Breitkopf und Härtel, die ich besitze, das Posaunen-Solo im

Frau Mozart noch das tiefste Stillschweigen über die Nichtvollendung und den Antheil, den ein Anderer an der Arbeit, an dem Requiem gehabt, was Herr André auch genau befolgte. Sechsundzwanzig Jahre lang glich das Geheimniß dem in der Komödie, wie sich Herr Sievers ausdrückt, und der unausforschbare Verleger schwieg noch immer.

Während sich die Sache einer Seits auf diese Weise gestaltete, hatte Süßmayer die berüchtigte Erklärung vom September 1800 an Breitkopf und Härtel geschickt, die sie im Laufe des darauf folgenden Jahres veröffentlichten. Das war nun freilich für die Wittwe und Herrn André ein unangenehmer Zwischenfall. Ich meine, daß man ohne zu großen Scharfsinn die sich kreuzende Handlungsweise dieser Personen leicht errathen kann. Frau Mozart läßt durch eine kunstgeübte Hand auf ihrem Manuscript Fehler corrigiren, die nicht vorhanden sind, weil ein im Rufe größerer Correctheit stehendes Werk auf eine höhere Bezahlung von Seiten des Verlegers Anspruch machen

Tuba mirum nur bis zum dritten Tacte, und mit dem fünften beginnt ein Fagot-Solo, das Herr Weber getadelt hat. Der Abt Stadler sagt aber ganz bestimmt, daß dort kein Fagot zu finden sey, weder in dem Mozart'schen Manuscript, noch in der von Süßmayer vervollständigten Partitur, und daß in einem wie in dem andern die Posaunen den Gesang der Baßstimmen bis an das Ende, das heißt bis zum achtzehnten Tacte des *Tuba mirum* begleiten. Dieß ist unter allen Abweichungen des Requiems die bedeutendste und vielleicht ist sie nicht unentschuldbar. Dieses Solo von achtzehn Tacten wäre, wie ich glaube, selbst heute noch auf einer Posaune sehr schwer zu blasen; also um wie viel mehr mußte dieß vor fünfzig Jahren der Fall seyn.

kann; Herr André hält das gelobte Stillschweigen, weil ein ganz von Mozart herrührendes Werk sich besser absetzt, als eines, das halb von Mozart und halb von Süßmayer herrührt. Der Letztere endlich, ein junger Componist, der sich erst einen Ruf in der Welt gründen muß, läßt sich den leicht erworbenen Ruhm nicht rauben, den ihm die Vollendung eines wundervollen Meisterwerkes verschafft hat. Die Wittwe speculirt auf Kosten des Herrn André, Herr André speculirt auf Kosten des Publicums; Süßmayer, glücklicher als Beide, gelingt es, ganz Europa zu mystificiren, indem er es die ganze Wahrheit beinahe wissen läßt. Nur die Herren Breitkopf und Härtel handeln in dieser Sache loyal. Keine Furcht, ihrem Interesse zu schaden, hält sie ab, eine Erklärung zu veröffentlichen, die der Art war, daß sie für den Absatz und den Nutzen an dem Werke befürchten mußten, von welchem sie sich als die ersten Erwerber ansehen konnten.

Sechsundzwanzig Jahre später, im Jahre 1826 nämlich, werden neue Unterhandlungen in Betreff des Requiems zwischen Herrn André in Offenbach und Frau Mozart, die unterdessen Frau v. Nissen geworden war, angeknüpft. Herr André bekommt wieder einen Brief, dießmal aber nicht von der Frau, sondern von Herrn v. Nissen, was, wie der Leser denken wird, auf Eins herauskommt. Nicht so ganz; denn im ersten Briefe habe ich etwas verstanden, und habe mich bemüht, mich verständlich zu machen. Der zweite geht aber ganz über mein Fassungsvermögen. Herr v. Nissen war Diplomat; ich habe dieselbe Laufbahn ein-

geschlagen, und glaube auch etwas von den doppelsinnigen Phrasen, den langen Umschreibungen, Uebergehungen und anderen Feinheiten des Metiers zu verstehen; aber zu meiner Schande muß ich gestehen, daß ich außer Stande war, aus diesem Briefe eines Collegen einen Gedanken, ein Raisonnement, eine Mittheilung, ein Zugeständniß, ein Gesuch oder irgend etwas herauszulesen. Es scheint, daß die Unterhandlung ebenso kitzeliger als zarter Natur war, und daß die Umstände den höchsten Grad von Aufmerksamkeit erforderten. Herr v. Nissen entwickelte seine ganze Gewandtheit. Trotzdem, daß ich kein Wort von dem Briefe verstehe, so glaube ich doch, eine tief durchdachte diplomatische Absicht darin zu wittern, vermöge welcher er so und nicht anders abgefaßt war, und wäre dieß am Ende nur meiner gekränkten Eigenliebe wegen. Herr André hatte geglaubt, Alles gesehen zu haben, was man von Manuscriptstücken von dem Requiem besaß. Wer konnte wissen, was ihm davon schon zu Gesichte gekommen war. Es handelte sich also darum, Herrn André zu überzeugen, daß er noch nicht Alles gesehen habe, und daß man noch mit Einigem zurückhalte. Aus diesem Grunde hüllt Herr v. Nissen, mit sehr vieler Kunst, die glückliche, natürliche Dunkelheit seines Styls als Unterhändler in noch tieferes Dunkel, verwirrt die Ausdrücke, Original und Copie so gut, daß die an und für sich sehr klaren Gedanken sich bald in dem Geiste des Lesers verwirren. Es regnet Originale aus der Feder des Herrn v. Nissen. Zuerst sind die zerstückelten Blätter der Partitur Mozart's Original; es gibt ein Original des Ano-

nymus (des Grafen Wallsegg); ein Original, das für die Leipziger Ausgabe benützt worden war; ein Original des Herrn André mit den Buchstaben M. S. bezeichnet; endlich gibt es ein Original, das viel mehr Original als alle diese ist, welches Original im Jahre 1826 erst zehn Jahre zählte, und das in folgender, noch viel originaleren Weise beschrieben ist: „Das zu Hause und auf Reisen von Vielen durchblättert, wer weiß, ob nicht gar auf Stündchen, und wenn auch etwa nur von einem Zimmer in das nächste ausgeliehen (?), Schicksale gehabt haben kann, immer Zufällen unterworfen gewesen ist, deren Wirklichkeit von den Eigenthümern der früheren zwei und der späteren vier Hände (Eigenthümer mit vier Händen!), in denen es übrigens ruhte, vermöge ihrer Ungelehrsamkeit, es sey denn durch in die Augen springende Verstümmelung, nicht sichtlich oder gar nicht zu entdecken war.“ Sind wir nun mit den Originalen zu Ende? Noch nicht; denn es bleibt uns noch die vereinigte Ur-Partitur übrig, die, wie ich meine, das Hauptoriginal ist, der Köder, an welchem Herr André mit seiner Börse anbeißen sollte. Was versteht man aber unter einer vereinigten Ur-Partitur? Das mögen Gott und die Contrahirenden allein wissen.

Dabei dürfen wir nicht übersehen, daß diese schöne Correspondenz des Herrn und der Frau v. Nissen mit Herrn André der Letztere veröffentlicht hat. Warum hat er es aber gethan? Warum, weil nach sechsundzwanzig Jahren eines beispiellosen Schweigens man ihn seiner Schwüre entbunden habe, sagt er uns; wir aber sagen, weil Dame Cäcilia

ihn am Ohre genommen und ermahnt hatte, das zu sagen, was er wisse. Herr André in Offenbach wollte ebenso den Diplomaten spielen, wie Herr v. Nissen; auch er machte Anspruch darauf, zwei Wahrheiten zu besitzen, wovon er die gute für sich behielt und die andere dem Publicum Preis gab; weil aber Herr André kein Diplomat war, so fing er damit an, Nichts zu sagen, was sicher kein schlechter Anfang war, und schloß damit, daß er nicht mehr wußte, was er sagte, was einem Diplomaten durchaus nicht zu verzeihen ist.

Unter allen Zeugnissen, welche sich in der Cäcilia vorfinden, ist ohne allen Vergleich das des Herrn Krüchten, Landes-Advocaten in Pesth, das wichtigste, dem Herr Weber sein Rundschreiben nicht zugesandt hatte, weil er ihn gar nicht kannte, der ihm aber aus eigenem Antriebe ganz authentische und sehr genaue Details über die Entstehung, und selbst über die erste Aufführung des Requiems mittheilte. Herr Krüchten scheint in dem Hause des Grafen Wallsegg ein sehr vertrauter und nothwendiger Mann gewesen zu seyn. Von einigen seiner Mittheilungen verlangte er, daß sie geheim gehalten würden, wogegen er Herrn Weber bevollmächtigte, die übrigen, die mit einer umständlichen Genauigkeit und fast in der Form eines Gerichtsprotocolls abgefaßt sind, zu veröffentlichen. Die Gräfin von Wallsegg, sagt er uns, war 1791 in Stuppach, einem Landgute in Unter-Oesterreich, beiläufig vier eine halbe Post von Wien, dem gewöhnlichen Wohnorte des Grafen, gestorben. Dieser, ein leidenschaftlicher Musikfreund, beauftragte seinen Verwalter Leut-

geb, bei Mozart ein Requiem für die Exequieen seiner Gemahlin zu bestellen; aus gewissen Gründen (die sich nicht mittheilen lassen) erhielt aber Leutgeb den Befehl, den Auftraggeber nicht zu nennen, der auf diese Weise Mozart unbekannt blieb. Nachdem die Partitur dem Boten übergeben worden war, ließ der Graf das Werk in Wienerisch-Neustadt, im Hause des nun verstorbenen Herrn Obermeyer, Arzt des Grafen Wallsegg und Onkel des Herrn Krüchten probiren. Die Mitglieder der Familie Obermeyer, die alle sehr gut musikalisch waren, nahmen an der Aufführung Theil, so wie auch ein Herr Trapp, Regens des Musikchors, mit dem Personale, dem er vorstand, und mehrere Dilettanten des Ortes. Therese, die älteste Tochter des Arztes, sang den Sopran in dieser Probe sowohl, als bei der Aufführung des Requiems für die Exequieen der Gräfin Wallsegg, die in Wienerisch-Neustadt unter großen Feierlichkeiten in der Kirche der Cistercienser-Abtei (gewöhnlich Neukloster genannt) stattfanden.

So viel sich Herr Krüchten erinnert, fand die Aufführung des Requiems im Spätherbste des Jahres 1791, das heißt also vor Mozart's Tode statt, wie es Herr Weber auffaßt.

Alle Wahrscheinlichkeiten, die dazu beitragen, das, was man eine moralische und historische Gewißheit nennt, zu bilden, vereinigen sich hier zu Gunsten des Zeugnisses des Herrn Krüchten. Wir sehen in ihm einen Mann, dem kaufmännische Calculationen in diesen Angelegenheiten eben so fremd waren, als jene kleinlichen Interessen und Rück-

ſichten, welche auf die Sprache der Muſiker von Gewerbe Einfluß üben mußten, ſey es um der Wittwe, ſey es um Herrn Weber's willen, deſſen Collegen, gute Freunde oder Gegner ſie waren. Herr Krüchten iſt ein Beamter; er hatte weder mit Mozart noch mit der Wittwe in Verbindung geſtanden, dagegen kennt er die Verhältniſſe des Grafen von Wallsegg ganz genau. Seine Angabe trägt den Charakter vollkommenſter Echtheit; ſie klingt faſt wie actenmäßig, ſo genau ſind Perſonen und Orte genannt und bezeichnet. Sein Onkel Obermeyer, in deſſen Hauſe die erſte Probe ſtattgefunden hatte, ſtand ebenfalls in öffentlichen Functionen; er war Landesphyſikus und Civilarzt im Cadettenhauſe in Neuſtadt. Endlich lebte Thereſe, Obermeyers Tochter, die bei dieſer Probe und bei den Exequien der Gräfin den Sopran ſang, damals noch, als Herr Krüchten ſeine beiden Briefe an Herrn Weber ſchrieb, die vom December 1825 und Januar 1826 datirt ſind.

Zwei Dinge könnten uns in dieſen im Uebrigen ſo zufrieden ſtellenden Mittheilungen aufhalten. Der erſte und bedenklichſte Umſtand iſt der, daß Graf Wallsegg, der Mozart unbekannt bleiben will, Leutgeb zu ſeinem Beſteller auserſieht, welchen der Meiſter kannte, weil er ihm zu verſchiedenen Zeiten mehrere Werke componirt hatte, wovon eines, ein Concert für das Waldhorn, ſich in dem thematiſchen Kataloge mit dem Namen dieſes Mannes eingetragen findet. Wenn wir ſagen, für ihn, ſo war es wahrſcheinlich für ſeinen Herrn geweſen. Wenn alſo Mozart dieſen Leutgeb, oder nach der Orthographie des Katalogs

Leitgeb, kannte, so ist auch alle Wahrscheinlichkeit vorhanden, daß er wußte, in welchen Diensten er stand, und zwar um so mehr, weil Graf Wallsegg, fast an den Thoren von Wien lebend, wie es scheint, sehr reich, ein großer Musikfreund war, und auf großem Fuße lebte, da er eine eigene Capelle besaß, und folglich keine Person seyn konnte, von der ein Musiker in Wien nie hätte sprechen hören sollen. Einige Correspondenten machten auf diesen Umstand aufmerksam, wogegen andere Zeugen behaupteten, daß nicht Leutgeb, sondern der Graf selbst nach Wien gekommen sey und incognito das Requiem bestellt habe. Daß aber Mozart den Grafen nie gesehen haben sollte, erscheint sehr unwahrscheinlich. Ich glaube vielmehr, daß Wallsegg seinen Verwalter beauftragte, einen untergeordneten Vertrauten zu dieser Commission zu verwenden. Die erste Schwierigkeit ist, wie man sieht, nicht schwer zu heben. Die zweite besteht eigentlich nur in Herrn Weber's Augen, der aus dem Zeugnisse des Herrn Krüchten schließen will, daß die Partitur zu Mozart's Lebzeiten vollendet gewesen sey, da die Aufführung des Requiems im Herbste des Jahres 1791 stattgefunden habe, während Mozart erst den 5. Decbr. desselben Jahres gestorben sey. Herr Krüchten sagt aber nicht, durch wen die Partitur dem Boten des Grafen übergeben worden sey, und dann ist der Ausdruck Spätherbst von den Worten, so viel ich mich erinnere, begleitet, der einzigen zweifelhaften Wendung, der er sich bei seiner sonst so positiven Darstellungsart bediente. Doch gehen wir weiter und geben wir zu, daß sein Advocaten-Gedächtniß sich

nicht um einige Wochen hinsichtlich einer Musikprobe gestoßen habe, die vor fünfunddreißig Jahren stattgefunden; vergessen wir aber dabei ebenfalls nicht, daß Herr Krüchten im Styl eines Anwaltes schreibt, und zwar ganz mit derselben Genauigkeit, mit welcher Proceßacten abgefaßt werden, so werden wir finden, daß er unter Spätherbst die Zeit bis zum 22. December verstehen konnte, an welchem Tage im westlichen Europa der Herbst erst sein Ende erreicht. Es klingt fast lächerlich, ich weiß es, einen Einwurf gegen die Nichtvollendung des Requiems bekämpfen zu müssen, während doch dieser Umstand so erwiesen wie irgend einer auf der Welt dasteht. So viel steht fest, wenn wir Herrn Krüchten glauben wollen, und es ist nicht möglich, ihm die Glaubhaftigkeit zu versagen; soviel steht fest, sage ich, daß das Requiem unmittelbar nach dem Tode seines Componisten aufgeführt worden ist. Auch die Wittwe bestätigt es, wie wir weiter unten sehen werden, daß unmittelbar nach dem Tode ihres Gatten der Bote gekommen sey, um die Partitur zu verlangen, welche man ihm auch sogleich ausgefolgt habe. Dieß schneidet die Frage durch, gleich Alexander's Schwert den gordischen Knoten; das ist hauptsächlich entscheidend; das spricht für die Echtheit des Werkes durch Beweise, die noch weit über die des Abtes Stadler gehen, denn sie rauben Süßmayer selbst den Schatten eines Antheils an den drei ersten Theilen des Requiems. Die Schlüsse, die ein Kind aus dem von Krüchten angegebenen annähernden Datum ziehen könnte, werden wir uns bis zu Ende unserer Folgerungen aufheben, die sich demnach

auf das parteiloseste, wichtigste und glaubwürdigste unter allen Zeugnissen stützen werden, welche die Cäcilia gesammelt hat.

Ich durchlief seiner Zeit das endlose Labyrinth dieser Controverse, abwechselnd von tödtlicher Ungeduld, leidenschaftlicher Neugierde und bitterer Täuschung gequält, welche nur Menschen, die die Musik über Alles lieben, zu begreifen vermögen. Ich war gerade daran, die geistreiche Broschüre des Herrn Sievers: Mozart und Süßmayer*), die im Jahre 1828 erschien, zu lesen, als die musikalischen Zeitschriften eine neue Biographie Mozart's, von seiner Wittwe herausgegeben, ankündigten. Man denke sich meine unaussprechliche Freude! Endlich, sprach ich zu mir selbst, wird sich Alles aufklären. Endlich, nach mehr als einem Drittel Jahrhundert, hat man sich zu beichten entschlossen; doch besser spät als gar nicht. Es ist von Wichtigkeit, daß man sich erinnert, daß das Werk des Herrn v. Nissen im Jahr 1828 erschien, also ungefähr drei Jahre nach dem Artikel in der Cäcilia, der so viele andere Artikel hervorrief. Herr v. Nissen war im Jahre 1826 gestorben, allein man hatte seine Arbeit augenscheinlich bedeutend vermehrt, was um so leichter war, als sein Buch nichts als eine Zusammenstellung von noch überdieß schlecht geordneten Materialien ist. Man könnte bei diesem Werke wegnehmen, hin-

*) Mein literarisches Gewissen legt mir die Pflicht auf, zu erklären, daß ich diese Broschüre stark benützt habe, namentlich da, wo sie von Herrn André's Mittheilungen handelt.

zuſetzen, ändern, kurz Alles, was man wollte mit ihm vornehmen, ohne daß die Eintheilung deſſelben im Mindeſten Noth litte. Die Redaction des Herrn v. Niſſen, wenn man den Mangel an aller Redaction ſo nennen kann, iſt ihrer ganzen Natur nach nicht über den Haufen zu werfen. Die Perſonen, welche der Wittwe bei der Veröffentlichung einer Biographie Mozart's an die Hand gingen, konnten ſicher nicht in Unwiſſenheit hinſichtlich der, Mozart betreffenden, Fragen ſeyn, die damals mit ſo vielem Aufſehen abgehandelt wurden, und Herrn v. Niſſen, den Verfaſſer eben dieſes Buches, ſo ſchwer compromittirten. Was konnte man von einem Werke dieſer Art Anderes erwarten, das unter ſolchen Umſtänden und Auſpicien erſchien, als entweder eine freimüthige und unumwundene Aufklärung über Alles, was man ſeither verborgen hatte, oder, vorausgeſetzt, daß nichts verborgen worden wäre, eine poſitive Zurückweiſung aller dieſer ſcandalöſen Sagen, die durch alle muſikaliſchen Zeitſchriften weiter verbreitet wurden, und welche ebenſo den Ruhm der Todten als den Ruf der Lebenden beeinträchtigten. Ich war feſt überzeugt, das Eine oder das Andere darin zu finden. Endlich bringt man mir das lang gewünſchte Buch; ſeine Dicke preßt mir einen Freudenſchrei aus; es hat beinahe 1000 Seiten mit 38 Linien auf jeder. Welches Glück! es wird mich über Alles aufklären. Ich beginne mit dem Bande, ich leſe, ich verſchlinge ihn, und ſtoße auf der letzten Seite auf Herrn v. Niſſen's Grabſchrift, welche ich eigentlich nicht geſucht hatte; hierauf, in der Meinung, einen böſen Traum gehabt zu haben, fange

ich von vorne wieder an; durchlese und durchblättere die tausend Seiten von Neuem; vergesse nochmals Essen und Schlafen, und finde mich zuletzt wieder bei den Trauerworten der Frau v. Nissen, die auf das Monument des Herrn v. Nissen eingegraben sind! Nein, ich hatte nicht geträumt! Keine Phrase, kein Wort, keine Sylbe über Fragen, die ein wichtiges Capitel hätten ausfüllen sollen!! Alle die Puncte, welche in die Controverse hereingezogen wurden, sind darin ohne allen Commentar, mit einer bemerkenswerthen Kürze, einer vollkommenen Ruhe und im Tone einfacher Bestätigung erzählt, wie wenn nie ein Zweifel über irgend etwas rege geworden wäre. Herr Weber und sein Journal finden sich nirgends genannt, ja nicht einmal nur angedeutet. Völliges Stillschweigen über die Einzelnheiten, welche die Debatten, seit den drei Jahren, welche sie schon dauerten, aufgedeckt hätten; dagegen aber die handgreiflichsten Widersprüche, die empörendsten Unwahrheiten! Ich weiß nicht, ob die Annalen der Literatur ein Beispiel von einer weiter getriebenen Frechheit aufzuweisen vermögen. Gewiß, es wäre ein grausames Unrecht, alles dieß einer armen, alten, in der Literatur schlecht bewanderten, Frau von siebenzig Jahren zur Last zu legen, die nicht Alles gelesen haben mag, was man sagen und drucken ließ. Herr v. Nissen hat noch weniger Antheil daran. Wenn er auch kein bedeutender Schriftsteller war, so war er doch ein Mann von ehrenwerthem und allgemein geschätztem Charakter. Die Schilderhebung gegen das Requiem hatte kurze Zeit vor seinem Tode begonnen; er kannte wahrscheinlich einige Einzelnheiten selbst

nicht, und jeden Falls hätte er seinem Buche noch ein Capitel beigefügt, das demselben unentbehrlich geworden war. Die Schmach fällt also einzig Denjenigen zur Last, welche diese Veröffentlichung leiteten, und welche weder ich, noch meine Leser kennen zu lernen wünschen werden.

In dem Sammelwerke des Herrn v. Nissen ist das Historische des Requiems auf das Wenige beschränkt, was wir im zwanzigsten Capitel unserer Biographie erzählt haben, und was wir als wahr oder wenigstens der Wahrheit sehr nahe kommend betrachten. Nach dieser kurzen Erzählung findet man aber noch Folgendes: „Gleich nach Mozart's Tode meldete sich der geheimnißvolle Bote, verlangte das Werk, so wie es unvollendet war, und erhielt es. Von dem Augenblicke an sah ihn die Wittwe nie mehr und erfuhr nicht das Mindeste, weder von der Seelenmesse, noch von dem unbekannten Besteller. Jeder Leser kann sich leicht vorstellen, daß man sich alle Mühe gab, den räthselhaften Boten auszuforschen, aber alle Mühe und Versuche waren fruchtlos." Unsere Leser dagegen sehen schon, daß diese so bestimmten, mit so vieler Zuversicht aufgestellten Behauptungen, zwei Hauptunrichtigkeiten enthalten. Wir wissen bereits, daß nicht das unvollendete Manuscript Mozart's, sondern die von Süßmayer vervollständigte Partitur dem Boten des Grafen Wallsegg übergeben wurde. Das Mozart'sche Manuscript konnte nicht zur Aufführung benützt werden, weil die vier letzten Nummern, ferner ein Theil des *Lacrymosa* fehlten, und die Instrumentation nicht vollständig geschrieben war. Der Anonymus würde es so zurück-

geschickt und sein Geld wieder verlangt haben. Eine zweite, wo möglich noch viel augenfälligere Unrichtigkeit, findet einen förmlichen Widerspruch, und zwar wo? wird man mich fragen. In dem Werke des Herrn v. Nissen selbst. „Von dem Augenblicke der Uebergabe der Partitur an hörte man weder mehr von der Todtenmesse sprechen, noch von dem Unbekannten, welcher demnach immer unbekannt blieb.“ Dieß lies't man Seite 566 des ersten Theiles des Sammelwerkes, und folgendes steht auf den Seiten 169 u. 170 in dem Anhange zu demselben: „Als Breitkopf und Härtel das Requiem herausgeben wollten, baten sie die Wittwe um ihre Copie; sie hätten schon mehrere; das Werk wäre bekannt, sie wünschten es nach der besten Copie herauszugeben. Herausgegeben wäre es immer worden: die Wittwe mußte zu Ehren ihres Mannes wünschen, daß dieß nach der besten Copie ihres Mannes geschehe: über zehn Jahre war das Werk schon alt. Sie gab ihre Copie her. Indessen meldete sich der unbekannte Besteller des Requiems, Graf v. Wallsegg (damals auf seinem Landgute Stuppach in Unteröesterreich), durch den Wiener Advocaten Sortsch an, beschwerte sich höchlich, drohte und erbot sich, mit mehreren abgeschriebenen Musikalien zum Ersatze sich begnügen zu wollen, die er auch erhielt.“ Wir begreifen nun, warum der Anonymus einen berühmten Advocaten und keinen gewöhnlichen annahm; es handelte sich darum, Diejenigen gerichtlich zu verfolgen, welche sein Eigenthumsrecht beeinträchtigt hatten. Bei dieser Veranlassung erfahren wir auch den Namen, Rang und Wohnung Dessen, der stets un-

bekannt geblieben war. Aber außer diesen zwei Umständen, welche diese Stelle aufklärt (den Auftrag des Advocaten und das Incognito des Bestellers), den einen, um den Preis eines demüthigenden Geständnisses, den andern, durch das Einflechten einer groben Lüge, wie viele andere Umstände, sucht eben diese Stelle dunkel zu machen oder zu verfälschen. Wie geschraubt ist Alles in diesen schlecht geschriebenen, nur in einer Anmerkung hingeworfenen Linien, in denen jedes Wort genau abgewogen ist, in der Absicht, einen begangenen Fehler zu rechtfertigen, den man nicht mehr verbergen kann, und aus welchem Grunde man die verschiedenen Epochen unter einander zu bringen und die Thatsachen zu verwirren sucht, Alles, aber, ohne daß es den Anschein davon haben soll. Nicht im Jahre 1801, sondern 1792 oder spätestens 1793 war das Requiem an Breitkopf und Härtel verkauft worden. Nicht Breitkopf und Härtel hatten von der Wittwe eine Copie des Requiems verlangt, sondern die Wittwe war es, die ihnen diese Copie zusandte, noch ehe sie eine Ahnung von dem Vorhandenseyn eines Requiems von Mozart hatten; die Wittwe, welche bald darauf nach Leipzig kam, um mündlich mit diesen Verlegern zu unterhandeln *). Es war bei der Veröffentlichung des Handels von Wichtigkeit, glauben zu machen, daß das Werk wenigstens schon zehn Jahre alt sey, weil es sonst eine Ungereimtheit gewesen wäre, Breitkopf und Härtel sagen zu lassen, daß sie mehrere Copieen von

*) Angabe des Herrn Rochlitz, der Augenzeuge war.

dem kaum fertig gewordenen Werke besäßen, und das vollständige Werk nur in drei Exemplaren existire, wovon man eines dem Grafen Wallsegg geschickt hatte, und zwei andere betrügerischer Weise in den Händen der Wittwe geblieben waren. Endlich datirt sich der Auftrag des Advocaten Sortsch ebenfalls nicht aus unserem Jahrhunderte. Der Abt Stadler sagt uns, daß der berühmte Advocat kurz nach Mozart's Ableben sich gemeldet habe, wahrscheinlich also gleich, nachdem Wallsegg den Verkauf des Requiems an die Verleger in Leipzig erfahren hatte.

Aber selbst angenommen, daß zur Zeit dieses Verkaufes, den man um acht bis neun Jahre später geschehen läßt, unrechtmäßiger Weise gemachte Copieen in Circulation waren, und daß es unmöglich war, deren Veröffentlichung zu verhindern, so findet man die Wittwe in die Lage zwischen zwei Pflichten versetzt, welche sich nicht mit einander vereinigen lassen. Einer Seits mußte sie zur Ehre des Hingeschiedenen wünschen, daß die Ausgabe nach dem correctesten Manuscript veranstaltet werde, anderer Seits verbietet ihr das ausschließliche Recht Wallsegg's, das Manuscript einem Musikalienhändler zu überlassen. Das Uebel ist aber geschehen, ohne daß sie die Schuld daran getragen hätte; das Werk wird entstellt, unkenntlich erscheinen; der große Name Mozart's wird wie an einem Schandpfahle davor stehen. Nun blieb keine Wahl mehr übrig; sie liefert das correcteste nach dem noch correctern Manuscript, das sie für Herrn André in Offenbach aufbewahrt, aus. Mögen nun Client und Advocat kommen; mögen sie ihre

Stimmen vor Gericht noch so laut erheben; die Wittwe erwartet sie, sie ist vorbereitet. Mit einer Hand deutet sie nach dem Himmel, wo ihr Gatte wohnt, mit der andern ist die Partitur des Requiems, welche ohne einen frommen Betrug für die Christenheit verloren gewesen wäre. Und alle zollen Beifall, das Publicum, die Anwälte und die Richter. Selbst der berühmte Advocat, der seine donnernde Rede bereits fertig hat, wischt sich eine Thräne ab, indem er sich anstellt, als nähme er eine Prise Taback.

Die Erklärung des Räthsels, welches die beiden, unseren Lesern vorgeführten Stellen enthalten, ist folgende: Herr Nissen schrieb die erste noch in voller Sicherheit, ehe die Nummer 11 der Cäcilia erschienen war. Die zweite Stelle wurde aber erst nach seinem Tode, unter dem tyrannischen, wiewohl nie zugegebenen Einflusse der Artikel des Herrn Weber, und was diesen Alles nachgefolgt war, verfasst. Aus Uebersehen, oder um vielleicht dem Leser die Anhmlichkeit der eigenen Wahl zu verschaffen, hatte man den beiden Texten eingeräumt, unter demselben Dache zu leben, doch ziemlich weit von einander, damit sie nicht zu sehr mit einander in Conflict gerathen sollten. Das Haus war ja geräumig.

Diese traurigen Aufschlüsse, nebst einem andern von größerem Werthe, das Zeugniß Schack's, gruppiren sich wie zufällig in Form einer Verabschiedung vom Leser, um ein ganz an das Ende des Bandes gesetztes Ding, das einer Art von ästhetischer Analyse des Requiems gleichsieht. Was für eine Analyse ist dieß aber, gerechter Gott! Der Merk-

würdigkeit wegen mag hier ein Muſter derſelben folgen: „Alle Stücke des Requiems ſind fugirte Sätze.“ (Alle, höchſtens die Hälfte, und dieſe kaum.) „Ein düſterer Ernſt und eine finſtere Melancholie ſind ſeine Hauptcharaktere.“ (Ja, aber nicht die einzigen, was einige der ſchönſten Stücke, wie das *Recordare* zum Beiſpiel, in dem weder düſterer Ernſt, noch finſtere Melancholie, ſo wenig wie in *Benedictus* und *Sanctus* zu finden ſind.) „Die Stelle: *Rex tremendae majestatis* iſt einzig in ihrer Art.“ (Nichts weiter.) „Ein Gleiches gilt vom *Recordare*.“ (Auch dieß iſt Alles, was vom *Recordare* geſagt wird.) „Der trauernde Chor des *Lacrymosa* gibt die keuſcheſte Nachahmung einer ängſtlichen Stille, von Schluchzen und Stöhnen unterbrochen. Die weinende Tonart G b (!) trägt nicht wenig zur Vollendung dieſes ſchönen Gemäldes bei.“ (Das iſt Alles, und ſelbſt dieß iſt zu viel. Man hätte nicht von der Tonart ſprechen ſollen, die aus D minor und nicht aus G minor geht.) Und nun genug davon, denke ich.

Was die Frage der Echtheit anbelangt, ſo lieſ't man in derſelben Analyſe: „daß die Parze Mozart's Lebensfaden bei'm *Sanctus* abgeſponnen habe.“ (Claſſiſcher Styl, wenn ſchon das unentbehrliche Beiwort, der unerbittlichen, der Parze fehlt.) An einer andern Stelle heißt es im Vorbeigehen, „daß Süßmayer das Requiem vollendet habe.“ Man ſuche keine Linie weiter über dieſen Gegenſtand auf den 1000 Seiten des Bandes.

Man ſieht folglich, daß mit Ausnahme des Zeugniſſes Schack's und einiger werthvollen Einzelnheiten über die

letzten Augenblicke Mozart's, die wir Sophie Weber verdanken, der Verfasser, oder vielmehr die Verfasser des Buches, uns von dem, was wir wissen möchten, nichts mittheilen, wenn sie in der Absicht sprechen, etwas davon zu sagen. Dagegen finden wir in dem Buche, das nichts als eine Compilation ist, in welchem die Materialien zu einer künftigen Biographie Mozart's aufgehäuft wurden, zwar nicht mit der Auswahl einer Biene, sondern mit der Gleichgiltigkeit eines Lumpensammlers, der Alles in seinen Korb schiebt, Goldstücke sowohl, wie die schmutzigsten Fetzen, eine Bemerkung, die ohne besondern Zweck und ohne rückhaltigen Gedanken hingeworfen wurde, die scheinbar in gar keiner Beziehung zu Weber's Controverse steht, und die nichts desto weniger ein neues Licht auf den einzigen zweifelhaften Punct der Echtheit zu werfen scheint. Auf seinen Reisen, heißt es, hatte Mozart stets kleine Stücke Notenpapier und ein Bleistift bei sich, um sogleich die musikalischen Gedanken, die ihm unter Weges aufstießen, darauf notiren zu können. Diese Blättchen warf er dann, wenn er die darauf enthaltenen Gedanken verarbeitet hatte, in eine Capsel von Blech, die er seine Reisetagebuch nannte. Diese Papierstückchen nehmen eine bemerkenswerthe Stelle in unseren Folgerungen, zu denen wir endlich gelangen, ein, bei welchen wir versuchen werden, die Geschichte des Requiems neu zusammenzustellen, mit Hilfe der Thatsachen, welche als gänzlich erwiesen und unangetastet aus dem Streite hervorgegangen sind, den wir auseinandergesetzt haben, und welche vermöge einiger Muthmaßungen, die aus eben diesen Thatsachen geschöpft

wurden, deren unmittelbarste und natürlichste Folgerungen sie bilden, wie ich mir schmeichle, die Augenscheinlichkeit ziemlich nahe bringen sollen. Damit dürfte eine wichtige Lücke in Mozart's Biographie ausgefüllt werden.

Der Graf Wallsegg, ein reicher Privatmann und großer Musikfreund, wird Wittwer und schickt einen seiner Leute, Leutgeb, oder einen andern, an Mozart, um ein Requiem bei ihm zu bestellen. Gründe sehr problematischer Art, an denen uns aber wenig liegt, sie zu ergründen, veranlassen ihn, zu wünschen, unbekannt zu bleiben. Verlangte er aber auch, daß der Name des Componisten für die Welt ein Geheimniß bleiben solle, und erhielt er dieses Versprechen? Man muß glauben, daß dieß nicht der Fall war, weil ein so ehrenwerther Mann, wie Mozart war, kein Geheimniß aus der Composition des Werkes machte; dagegen ist es mehr als wahrscheinlich, daß einer der zwischen dem Boten und Mozart abgeredeten Puncte die Bestimmung enthielt, daß das Requiem das ausschließliche Eigenthum des Bestellers würde, und daß der Componist auf keine Weise, ohne Gutheißen desselben oder seiner Rechtsnachfolger, darüber verfügen könnte. Mozart nimmt die Bestellung an, ohne Anfangs etwas Weiteres, als eine jener Bestellungen darin zu erblicken, wie sie täglich bei ihm gemacht wurden. Bald darauf rufen ihn seine Geschäfte nach Prag, und an seinem Wagenschlage steht er denselben Mann, in Trauer gekleidet, der nach dem Requiem fragt. Wallsegg wünschte wohl dringend ein Werk zu erhalten, das er vorausbezahlt hatte; es drängte ihn, die Exequien seiner Gemahlin zu feiern, die

ſchon einige Monate zuvor geſtorben war. Da er ganz nahe bei Wien wohnte, und vielleicht gerade in der Stadt anweſend war, ſo konnte er leicht den Tag wiſſen, an welchem ſich Mozart auf den Weg machen würde. Dieſe zweite Erſcheinung des Boten kann wohl auf die ohnehin lebhafte Einbildungskraft Mozart's einen Eindruck gemacht haben, der ſich bereits krank fühlte. Er kommt kränker zurück, als er abgereiſ't war, und beginnt mit dem Requiem; dieſe Arbeit flößt ihm ein ganz beſonderes Intereſſe ein, das wir ganz natürlich finden. Erſtens, weil es nichts Großartigeres gibt, als den Text einer Todtenmeſſe in Muſik zu ſetzen, zweitens weil eine Arbeit dieſer Art ganz identiſch mit dem geiſtigen Zuſtande eines Mannes war, der mehr als je den Gedanken an den Tod und einer finſtern Melancholie nachhing. Der Kopf des Muſikers wird immer überſpannter, je mehr ſeine Kräfte abnehmen. Weil er ſich ſterbend fühlte, ſo glaubt er in der Beſtellung des Requiems einen Wink des Himmels ſelbſt zu finden. Und wer würde zu behaupten wagen, daß Mozart ſich täuſchte!

Nun iſt das Weſentlichſte, zu wiſſen, wie er es angefangen hat, dieſe Arbeit auszuführen, die ſein ganzes geiſtiges Weſen in Anſpruch nahm und die Zerſtörung ſeines materiellen Seyns beſchleunigte, und wie viele Zeit ihm übrig blieb, dieſelbe zu vollenden. Darüber müſſen wir die Daten zu Rathe ziehen. Mozart kommt gegen Ende Septembers von Prag zurück, die tödtliche Kriſis ſeiner Krankheit zeigt ſich erſt in den letzten zehn Tagen des Novembers, und er hütet vierzehn Tage das Bett. Er hat alſo mehr

als sechs Wochen vor sich. Das war für die ungemeine Leichtigkeit, mit der er arbeitete, viel. Titus, dessen Partitur, ohne die einfachen Recitative viel stärker ist, als die des Requiems, war in achtzehn Tagen componirt worden. Während dieser sechs Wochen hatte Mozart keine andere Arbeit vorliegen, und er widmete ihr Tag und Nacht. Hier mögen meine Leser sich erinnern, daß Mozart gewöhnlich seine Musik nicht eher schrieb, bis er sie bis auf die letzte Note im Kopfe vollendet hatte; und aus diesem Grunde machte er keine Skizzen und keine Entwürfe, wie es die meisten seiner Kunstgenossen thun. Ein anderer, noch entscheidenderer Beweis ist der, daß die im Original-Manuscripte eingetragenen Nummern ganz complet fertig waren, daß Mozart sie durch seine Freunde singen ließ, während er die Orchester-Begleitung auf dem Claviere spielte. Bloße Skizzen, das heißt erste, nicht ausgeführte Entwürfe, ließen sich auf diese Weise nicht probiren. Der Leser wird sich auch erinnern, welchen Widerwillen Mozart gegen die materielle Arbeit des Schreibens hegte, ein Widerwille, den sein Zustand der Schwäche und Erschöpfung nothwendigerweise noch vermehren mußte. Daraus folgte, daß er, um sich eine physische Ermüdung, die ihn fast gänzlich erschöpfte, zu ersparen, nur die Gesangspartieen und mehr oder weniger die Hauptfiguren des Orchesters aufschrieb. Wir folgen gewissermaßen auf seinem Manuscript den Fortschritten seines Uebels. Das *Requiem, Kyrie* und *Dies irae* sind so instrumentirt, sagt uns Stadler, daß ein geübter Copist das hinzusetzen konnte, was daran fehlte. Im *Domine* wird die Instrumentirung

schon seltener; die Linien werden nach und nach immer lichter. Wenn man aber nur so leicht hin eilf Nummern von einer gewissen Ausdehnung, vom gelehrtesten Styl mit vier Gesangstimmen und großem Orchester, auf's Papier wirft, läuft man Gefahr, viele Einzelnheiten und vielleicht selbst den Grundgedanken zu vergessen, von dem sie ausgegangen sind. Sollte sich Mozart dieser Gefahr und diesem Zeitverluste aussetzen, da er nur zu sehr fühlte, daß seine Augenblicke gezählt seyen, und er seine Arbeit auf Kosten der wenigen beschleunigte, die ihm noch zu leben übrig blieben; sollte er dieß thun, da es ein Mittel gab, diesem zweifachen Uebelstande vorzubeugen und den Zeitpunct der Uebergabe der Partitur zu beschleunigen, welchen der Componist nicht mehr zu erleben befürchtete. Dieses bestand darin, die Nummern, sobald sie im Original-Manuscript eingetragen waren, einem musikverständigen Copisten zu übergeben, dem der Meister den Plan und den Gang seiner Instrumentation mitgetheilt hatte, und die er sich nur zur Revision vorlegen zu lassen brauchte. Dieser Copist, dieser Musiker, dieser Famulus, dieser Eingeweihte in die Gedanken des Meisters, war kein Anderer, als Süßmayer. Und ein so nahe liegender Gedanke sollte einem Manne nicht gekommen seyn, der sich aufreibt, um eine Verbindlichkeit zu erfüllen! Welchen Zweck hätte es dann gehabt, dem Copisten Alles auseinander zu setzen, und diesen dann erst an's Werk gehen zu lassen, wenn man nicht mehr da ist, um seine Fehler corrigiren zu können. War es nicht viel vernünftiger, sicherer und die Sache förderlicher, ihn sogleich Hand anlegen

geschickt und sein Geld wieder verlangt haben. Eine zweite, wo möglich noch viel augenfälligere Unrichtigkeit, findet einen förmlichen Widerspruch, und zwar wo? wird man mich fragen. In dem Werke des Herrn v. Nissen selbst. „Von dem Augenblicke der Uebergabe der Partitur an hörte man weder mehr von der Todtenmesse sprechen, noch von dem Unbekannten, welcher demnach immer unbekannt blieb.“ Dieß lies't man Seite 566 des ersten Theiles des Sammelwerkes, und folgendes steht auf den Seiten 169 u. 170 in dem Anhange zu demselben: „Als Breitkopf und Härtel das Requiem herausgeben wollten, baten sie die Wittwe um ihre Copie; sie hätten schon mehrere; das Werk wäre bekannt, sie wünschten es nach der besten Copie herauszugeben. Herausgegeben wäre es immer worden: die Wittwe mußte zu Ehren ihres Mannes wünschen, daß dieß nach der besten Copie ihres Mannes geschehe: über zehn Jahre war das Werk schon alt. Sie gab ihre Copie her. Indessen meldete sich der unbekannte Besteller des Requiems, Graf v. Wallsegg (damals auf seinem Landgute Stuppach in Unterösterreich), durch den Wiener Advocaten Sortsch an, beschwerte sich höchlich, drohte und erbot sich, mit mehreren abgeschriebenen Musikalien zum Ersatze sich begnügen zu wollen, die er auch erhielt.“ Wir begreifen nun, warum der Anonymus einen berühmten Advocaten und keinen gewöhnlichen annahm; es handelte sich darum, Diejenigen gerichtlich zu verfolgen, welche sein Eigenthumsrecht beeinträchtigt hatten. Bei dieser Veranlassung erfahren wir auch den Namen, Rang und Wohnung Dessen, der stets un-

bekannt geblieben war. Aber außer diesen zwei Umständen, welche diese Stelle aufklärt (den Auftrag des Advocaten und das Incognito des Bestellers), den einen, um den Preis eines demüthigenden Geständnisses, den andern, durch das Einflechten einer groben Lüge, wie viele andere Umstände, sucht eben diese Stelle dunkel zu machen oder zu verfälschen. Wie geschraubt ist Alles in diesen schlecht geschriebenen, nur in einer Anmerkung hingeworfenen Linien, in denen jedes Wort genau abgewogen ist, in der Absicht, einen begangenen Fehler zu rechtfertigen, den man nicht mehr verbergen kann, und aus welchem Grunde man die verschiedenen Epochen unter einander zu bringen und die Thatsachen zu verwirren sucht, Alles aber, ohne daß es den Anschein davon haben soll. Nicht im Jahre 1801, sondern 1792 oder spätestens 1793 war das Requiem an Breitkopf und Härtel verkauft worden. Nicht Breitkopf und Härtel hatten von der Wittwe eine Copie des Requiems verlangt, sondern die Wittwe war es, die ihnen diese Copie zusandte, noch ehe sie eine Ahnung von dem Vorhandenseyn eines Requiems von Mozart hatten; die Wittwe, welche bald darauf nach Leipzig kam, um mündlich mit diesen Verlegern zu unterhandeln *). Es war bei der Veröffentlichung des Handels von Wichtigkeit, glauben zu machen, daß das Werk wenigstens schon zehn Jahre alt sey, weil es sonst eine Ungereimtheit gewesen wäre, Breitkopf und Härtel sagen zu lassen, daß sie mehrere Copieen von

*) Angabe des Herrn Rochlitz, der Augenzeuge war.

dem kaum fertig gewordenen Werke beſäßen, und das vollſtändige Werk nur in drei Exemplaren exiſtire, wovon man eines dem Grafen Wallsegg geſchickt hatte, und zwei andere betrügeriſcher Weiſe in den Händen der Wittwe geblieben waren. Endlich datirt ſich der Auftrag des Advocaten Sortſch ebenfalls nicht aus unſerem Jahrhunderte. Der Abt Stadler ſagt uns, daß der berühmte Advocat kurz nach Mozart's Ableben ſich gemeldet habe, wahrſcheinlich alſo gleich, nachdem Wallsegg den Verkauf des Requiems an die Verleger in Leipzig erfahren hatte.

Aber ſelbſt angenommen, daß zur Zeit dieſes Verkaufes, den man um acht bis neun Jahre ſpäter geſchehen läßt, unrechtmäßiger Weiſe gemachte Copieen in Circulation waren, und daß es unmöglich war, deren Veröffentlichung zu verhindern, ſo findet man die Wittwe in die Lage zwiſchen zwei Pflichten verſetzt, welche ſich nicht mit einander vereinigen laſſen. Einer Seits mußte ſie zur Ehre des Hingeſchiedenen wünſchen, daß die Ausgabe nach dem correcteſten Manuſcript veranſtaltet werde, anderer Seits verbietet ihr das ausſchließliche Recht Wallsegg's, das Manuſcript einem Muſikalienhändler zu überlaſſen. Das Uebel iſt aber geſchehen, ohne daß ſie die Schuld daran getragen hätte; das Werk wird entſtellt, unkenntlich erſcheinen; der große Name Mozart's wird wie an einem Schandpfahle davor ſtehen. Nun blieb keine Wahl mehr übrig; ſie liefert das correcteſte nach dem noch correctern Manuſcript, das ſie für Herrn André in Offenbach aufbewahrt, aus. Mögen nun Client und Advocat kommen; mögen ſie ihre

Stimmen vor Gericht noch so laut erheben; die Wittwe erwartet sie, sie ist vorbereitet. Mit einer Hand deutet sie nach dem Himmel, wo ihr Gatte wohnt, mit der andern auf die Partitur des Requiems, welche ohne einen frommen Betrug für die Christenheit verloren gewesen wäre. Und Alle zollen Beifall, das Publicum, die Anwälte und die Richter. Selbst der berühmte Advocat, der seine donnernde Rede bereits fertig hat, wischt sich eine Thräne ab, indem er sich anstellt, als nähme er eine Prise Taback.

Die Erklärung des Räthsels, welches die beiden, unseren Lesern vorgeführten Stellen enthalten, ist folgende: Herr v. Nissen schrieb die erste noch in voller Sicherheit, ehe die Nummer 11 der Cäcilia erschienen war. Die zweite Stelle wurde aber erst nach seinem Tode, unter dem tyrannischen, wiewohl nie zugegebenen Einflusse der Artikel des Herrn Weber, und was diesen Alles nachgefolgt war, verfaßt. Aus Uebersehen, oder um vielleicht dem Leser die Annehmlichkeit der eigenen Wahl zu verschaffen, hatte man den beiden Texten eingeräumt, unter demselben Dache zu leben, jedoch ziemlich weit von einander, damit sie nicht zu sehr mit einander in Conflict gerathen sollten. Das Haus war ja geräumig.

Diese traurigen Aufschlüsse, nebst einem andern von größerem Werthe, das Zeugniß Schack's, gruppiren sich wie zufällig in Form einer Verabschiedung vom Leser, um ein ganz an das Ende des Bandes gesetztes Ding, das einer Art von ästhetischer Analyse des Requiems gleichsieht. Was für eine Analyse ist dieß aber, gerechter Gott! Der Merk-

würdigkeit wegen mag hier ein Muſter derſelben folgen: „Alle Stücke des Requiems ſind fugirte Sätze.“ (Alle, höchſtens die Hälfte, und dieſe kaum.) „Ein düſterer Ernſt und eine finſtere Melancholie ſind ſeine Hauptcharaktere.“ (Ja, aber nicht die einzigen, was einige der ſchönſten Stücke, wie das *Recordare* zum Beiſpiel, in dem weder düſterer Ernſt, noch finſtere Melancholie, ſo wenig wie in *Benedictus* und *Sanctus* zu finden ſind.) „Die Stelle: *Rex tremendae majestatis* iſt einzig in ihrer Art.“ (Nichts weiter.) „Ein Gleiches gilt vom *Recordare*.“ (Auch dieß iſt Alles, was vom *Recordare* geſagt wird.) „Der trauernde Chor des *Lacrymosa* gibt die keuſcheſte Nachahmung einer ängſtlichen Stille, von Schluchzen und Stöhnen unterbrochen. Die weinende Tonart G b (!) trägt nicht wenig zur Vollendung dieſes ſchönen Gemäldes bei.“ (Das iſt Alles, und ſelbſt dieß iſt zu viel. Man hätte nicht von der Tonart ſprechen ſollen, die aus D minor und nicht aus G minor geht.) Und nun genug davon, denke ich.

Was die Frage der Echtheit anbelangt, ſo lieſ't man in derſelben Analyſe: „daß die Parze Mozart's Lebensfaden bei'm *Sanctus* abgeſponnen habe.“ (Claſſiſcher Styl, wenn ſchon das unentbehrliche Beiwort, der unerbittlichen, der Parze fehlt.) An einer andern Stelle heißt es im Vorbeigehen, „daß Süßmayer das Requiem vollendet habe.“ Man ſuche keine Linie weiter über dieſen Gegenſtand auf den 1000 Seiten des Bandes.

Man ſieht folglich, daß mit Ausnahme des Zeugniſſes Schack's und einiger werthvollen Einzelnheiten über die

letzten Augenblicke Mozart's, die wir Sophie Weber verdanken, der Verfasser, oder vielmehr die Verfasser des Buches, uns von dem, was wir wissen möchten, nichts mittheilen, wenn sie in der Absicht sprechen, etwas davon zu sagen. Dagegen finden wir in dem Buche, das nichts als eine Compilation ist, in welchem die Materialien zu einer künftigen Biographie Mozart's aufgehäuft wurden, zwar nicht mit der Auswahl einer Biene, sondern mit der Gleichgiltigkeit eines Lumpensammlers, der Alles in seinen Korb schiebt, Goldstücke sowohl, wie die schmutzigsten Fetzen, eine Bemerkung, die ohne besondern Zweck und ohne rückhaltigen Gedanken hingeworfen wurde, die scheinbar in gar keiner Beziehung zu Weber's Controverse steht, und die nichts desto weniger ein neues Licht auf den einzigen zweifelhaften Punct der Echtheit zu werfen scheint. Auf seinen Reisen, heißt es, hatte Mozart stets kleine Stücke Notenpapier und ein Bleistift bei sich, um sogleich die musikalischen Gedanken, die ihm unter Weges aufstießen, darauf notiren zu können. Diese Blättchen warf er dann, wenn er die darauf enthaltenen Gedanken verarbeitet hatte, in eine Capsel von Blech, die er seine Reisetagebuch nannte. Diese Papierstückchen nehmen eine bemerkenswerthe Stelle in unseren Folgerungen, zu denen wir endlich gelangen, ein, bei welchen wir versuchen werden, die Geschichte des Requiems neu zusammenzustellen, mit Hilfe der Thatsachen, welche als gänzlich erwiesen und unangetastet aus dem Streite hervorgegangen sind, den wir auseinandergesetzt haben, und welche vermöge einiger Muthmaßungen, die aus eben diesen Thatsachen geschöpft

wurden, deren unmittelbarste und natürlichste Folgerungen sie bilden, wie ich mir schmeichle, die Augenscheinlichkeit ziemlich nahe bringen sollen. Damit dürfte eine wichtige Lücke in Mozart's Biographie ausgefüllt werden.

Der Graf Wallsegg, ein reicher Privatmann und großer Musikfreund, wird Wittwer und schickt einen seiner Leute, Leutgeb, oder einen andern, an Mozart, um ein Requiem bei ihm zu bestellen. Gründe sehr problematischer Art, an denen uns aber wenig liegt, sie zu ergründen, veranlassen ihn, zu wünschen, unbekannt zu bleiben. Verlangte er aber auch, daß der Name des Componisten für die Welt ein Geheimniß bleiben solle, und erhielt er dieses Versprechen? Man muß glauben, daß dieß nicht der Fall war, weil ein so ehrenwerther Mann, wie Mozart war, kein Geheimniß aus der Composition des Werkes machte; dagegen ist es mehr als wahrscheinlich, daß einer der zwischen dem Boten und Mozart abgeredeten Puncte die Bestimmung enthielt, daß das Requiem das ausschließliche Eigenthum des Bestellers würde, und daß der Componist auf keine Weise, ohne Gutheißen desselben oder seiner Rechtsnachfolger, darüber verfügen könnte. Mozart nimmt die Bestellung an, ohne Anfangs etwas Weiteres, als eine jener Bestellungen darin zu erblicken, wie sie täglich bei ihm gemacht wurden. Bald darauf rufen ihn seine Geschäfte nach Prag, und an seinem Wagenschlage steht er denselben Mann, in Trauer gekleidet, der nach dem Requiem fragt. Wallsegg wünschte wohl dringend ein Werk zu erhalten, das er vorausbezahlt hatte; es drängte ihn, die Exequien seiner Gemahlin zu feiern, die

ſchon einige Monate zuvor geſtorben war. Da er ganz nahe bei Wien wohnte, und vielleicht gerade in der Stadt anweſend war, ſo konnte er leicht den Tag wiſſen, an welchem ſich Mozart auf den Weg machen würde. Dieſe zweite Erſcheinung des Boten kann wohl auf die ohnehin lebhafte Einbildungskraft Mozart's einen Eindruck gemacht haben, der ſich bereits krank fühlte. Er kommt kränker zurück, als er abgereiſ't war, und beginnt mit dem Requiem; dieſe Arbeit flößt ihm ein ganz beſonderes Intereſſe ein, das wir ganz natürlich finden. Erſtens, weil es nichts Großartigeres gibt, als den Text einer Todtenmeſſe in Muſik zu ſetzen, zweitens weil eine Arbeit dieſer Art ganz identiſch mit dem geiſtigen Zuſtande eines Mannes war, der mehr als je den Gedanken an den Tod und einer finſtern Melancholie nachhing. Der Kopf des Muſikers wird immer überſpannter, je mehr ſeine Kräfte abnehmen. Weil er ſich ſterbend fühlte, ſo glaubt er in der Beſtellung des Requiems einen Wink des Himmels ſelbſt zu finden. Und wer würde zu behaupten wagen, daß Mozart ſich täuſchte!

Nun iſt das Weſentlichſte, zu wiſſen, wie er es angefangen hat, dieſe Arbeit auszuführen, die ſein ganzes geiſtiges Weſen in Anſpruch nahm und die Zerſtörung ſeines materiellen Seyns beſchleunigte, und wie viele Zeit ihm übrig blieb, dieſelbe zu vollenden. Darüber müſſen wir die Daten zu Rathe ziehen. Mozart kommt gegen Ende Septembers von Prag zurück, die tödtliche Kriſis ſeiner Krankheit zeigt ſich erſt in den letzten zehn Tagen des Novembers, und er hütet vierzehn Tage das Bett. Er hat alſo mehr

als ſechs Wochen vor ſich. Das war für die ungemeine Leichtigkeit, mit der er arbeitete, viel. Titus, deſſen Partitur, ohne die einfachen Recitative viel ſtärker iſt, als die des Requiems, war in achtzehn Tagen componirt worden. Während dieſer ſechs Wochen hatte Mozart keine andere Arbeit vorliegen, und er widmete ihr Tag und Nacht. Hier mögen meine Leſer ſich erinnern, daß Mozart gewöhnlich ſeine Muſik nicht eher ſchrieb, bis er ſie bis auf die letzte Note im Kopfe vollendet hatte; und aus dieſem Grunde machte er keine Skizzen und keine Entwürfe, wie es die meiſten ſeiner Kunſtgenoſſen thun. Ein anderer, noch entſcheidenderer Beweis iſt der, daß die im Original-Manuſcripte eingetragenen Nummern ganz complet fertig waren, daß Mozart ſie durch ſeine Freunde ſingen ließ, während er die Orcheſter-Begleitung auf dem Claviere ſpielte. Bloße Skizzen, das heißt erſte, nicht ausgeführte Entwürfe, ließen ſich auf dieſe Weiſe nicht probiren. Der Leſer wird ſich auch erinnern, welchen Widerwillen Mozart gegen die materielle Arbeit des Schreibens hegte, ein Widerwille, den ſein Zuſtand der Schwäche und Erſchöpfung nothwendigerweiſe noch vermehren mußte. Daraus folgte, daß er, um ſich eine phyſiſche Ermüdung, die ihn faſt gänzlich erſchöpfte, zu erſparen, nur die Geſangspartieen und mehr oder weniger die Hauptfiguren des Orcheſters aufſchrieb. Wir folgen gewiſſermaßen auf ſeinem Manuſcript den Fortſchritten ſeines Uebels. Das *Requiem*, *Kyrie* und *Dies irae* ſind ſo inſtrumentirt, ſagt uns Stadler, daß ein geübter Copiſt das hinzuſetzen konnte, was daran fehlte. Im *Domine* wird die Inſtrumentirung

ſchon ſeltener; die Linien werden nach und nach immer lichter. Wenn man aber nur ſo leicht hin eilf Nummern von einer gewiſſen Ausdehnung, vom gelehrteſten Styl mit vier Geſangſtimmen und großem Orcheſter, auf's Papier wirft, läuft man Gefahr, viele Einzelnheiten und vielleicht ſelbſt den Grundgedanken zu vergeſſen, von dem ſie ausgegangen ſind. Sollte ſich Mozart dieſer Gefahr und dieſem Zeitverluſte ausſetzen, da er nur zu ſehr fühlte, daß ſeine Augenblicke gezählt ſeyen, und er ſeine Arbeit auf Koſten der wenigen beſchleunigte, die ihm noch zu leben übrig blieben; ſollte er dieß thun, da es ein Mittel gab, dieſem zweifachen Uebelſtande vorzubeugen und den Zeitpunct der Uebergabe der Partitur zu beſchleunigen, welchen der Componiſt nicht mehr zu erleben befürchtete. Dieſes beſtand darin, die Nummern, ſobald ſie im Original-Manuſcript eingetragen waren, einem muſikverſtändigen Copiſten zu übergeben, dem der Meiſter den Plan und den Gang ſeiner Inſtrumentation mitgetheilt hatte, und die er ſich nur zur Reviſion vorlegen zu laſſen brauchte. Dieſer Copiſt, dieſer Muſiker, dieſer Famulus, dieſer Eingeweihte in die Gedanken des Meiſters, war kein Anderer, als Süßmayer. Und ein ſo nahe liegender Gedanke ſollte einem Manne nicht gekommen ſeyn, der ſich aufreibt, um eine Verbindlichkeit zu erfüllen! Welchen Zweck hätte es dann gehabt, dem Copiſten Alles auseinander zu ſetzen, und dieſen dann erſt an's Werk gehen zu laſſen, wenn man nicht mehr da iſt, um ſeine Fehler corrigiren zu können. War es nicht viel vernünftiger, ſicherer und die Sache förderlicher, ihn ſogleich Hand anlegen

zu laſſen, unter ſeinen Augen, und ſo lange alle die Erklärungen ihm noch friſch im Gedächtniſſe und in den Ohren waren. Man wird mir einwerfen, daß, wie richtig dieſes Raiſonnement ſeyn möge, es doch immer nur ein Raiſonnement bleibe. Ich weiß es; was wird man aber ſagen, wenn Mozart den Gedanken, welchen ich ihm unterſtellte, wie nicht zu bezweifeln, bereits ſchon vorher gehabt; wenn er das Mittel, das ich bei ihm vorausſetze, bereits in Anwendung gebracht hatte, und zwar nicht ſpäter, als einige Wochen, ehe er mit dem Requiem begann; welches Auskunftsmittel er erſann, um die Vollendung des Titus zu beſchleunigen. Er ſchrieb eigenhändig die Ouverture, die Terzette und die Finales dieſer Oper ganz; bei allem Uebrigen begnügte er ſich, die Singſtimmen mit einer Angabe der Orcheſterfiguren zu ſchreiben, welche Süßmayer unter ſeinen Augen ausführte. Man wird hoffentlich die völlige Aehnlichkeit der Umſtände bei einer wie bei der andern Arbeit nicht in Abrede ziehen, welche eine ſolche Hilfeleiſtung unentbehrlich machten. Er war krank, während er den Titus componirte; er war aber noch viel kränker, als er an dem Requiem arbeitete. Das Schreiben ermüdete ihn ſchon zu Anfang Septembers ſehr, im October und November ging dieſe Anſtrengung faſt über ſeine Kräfte; der Termin der Aufführung der Oper, der von einem beſtimmten, mit einer großen politiſchen Feierlichkeit verknüpften Zeitpuncte abhing, war ſehr karg zugemeſſen; aber die Zeit, welche ihm der Tod gelaſſen hatte, der bereits die Arme nach ſeinem Opfer ausbreitete, und im Begriffe ſtand, es zu faſſen, war noch karger zugemeſſen. Dennoch beſteht ein Unterſchied zwiſchen dieſen

ähnlichen Fällen. Die *Clemenza*, ein Gelegenheitswerk, gehört unter die classischen Opern Mozart's, in welchem dem Zeitgeschmacke, neben der eigenthümlichen Manier des Meisters am meisten eingeräumt ist. Außerdem verwenden die Componisten stets eine besondere Sorgfalt auf die hervorragenden musikalischen Scenen und auf die Stücke, welche sie für die ersten Sänger bestimmen. Das Uebrige vernachläßigen sie mehr oder weniger, je nachdem die untergeordneten Rollen besser oder schlechter besetzt sind. Ehemals waren sie gewöhnlich sehr schlecht, und aus diesem Grunde vernachläßigten sie sie mehr, als es heut' zu Tage der Fall ist. Die Opern Mozart's machen hierin, etwa Figaro, und namentlich Don Juan abgerechnet, keine Ausnahme, aber in Titus trägt eine große Anzahl Arien, die Hälfte vielleicht, so sehr den Stempel der Zeit, und so wenig den Stempel Mozart's, daß sie in den Augen der Kenner eben sowohl für eine Arbeit jedes andern Meisters zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts gelten könnten, und daß wir, ohne alle Schwierigkeit, die Hand Süßmayer's, des vermeintlichen Componisten der Arien des Annius*), Publius und der Servilia daran zu erkennen bereit sind. Wir wollen ihm sogar gern einige Arien des Titus, erster Tenor, einräumen. Diese Rücksichten fallen aber bei einem Werke für die Kirche ganz weg. Da gibt es keine ersten, zweiten und dritten Sänger; die Solos für jede einzelne Stimme werden von demselben Subject vorgetragen. Da

*) Ich nehme eine aus: „Torna di Tito a lato," die mir sicher von Mozart zu seyn scheint.

gibt es keine Stücke, die von höherer Wichtigkeit und größerem Interesse sind, als die übrigen. Der ganze, durch den Titus geheiligte Text macht einen Theil des Gottesdienstes aus; und jeder Theil desselben verlangt dieselbe fromme Aufmerksamkeit von Seiten der Zuhörer. Sollte Mozart, der in achtzehn Tagen die Partitur des Titus bewältigte, in sechs Wochen die des Requiems, das ein Drittheil weniger Umfang hatte, nicht zu vollenden im Stande gewesen seyn. Auch nicht eine Nummer des Requiems wurde, so lange Mozart am Leben war, Süßmayer anvertraut, und es ist auch nicht eine dabei, welche man, ohne ein völliger oder auch nur vorübergehender Narr zu seyn, einem Andern als Mozart zuschreiben könnte.

Was sagt man endlich dazu, wenn die Wittwe auf die bestimmteste Weise erklärt, daß die Partitur des Requiems (und wir wissen, daß darunter die vollständige Partitur verstanden ist) gleich nach dem Tode des Componisten dem Boten des Grafen überantwortet worden sey. Man zweifelt an den Worten der Wittwe. Gut, da ist aber Einer, dessen Worte weniger einer Bürgschaft bedürfen, Herr Krüchten, der erklärt, „daß das Requiem im Spätherbste 1791 zum ersten Male aufgeführt worden sey," das heißt also wenige Tage nach dem Ableben Mozart's. Ich frage, was noch an der Augenscheinlichkeit der Thatsache fehlen sollte, daß die Arbeit des Componisten und des Copisten, das Original-Manuscript und die vervollständigte Partitur, zu gleicher Zeit und in gleichem Schritte vorrückten, und daß alle Nummern des Requiems bis zum *Sanctus* ganz von Mozart sind.

Ueberdieß reicht ein Augenblick des Nachdenkens hin, uns zu überzeugen, daß das Datum der Uebergabe des Werkes genau das seyn mußte, welches uns Herr Krüchten und Herr v. Nissen angeben. Sobald Graf Wallsegg Mozart's Tod erfahren hatte, der ihm nicht lange ein Geheimniß bleiben konnte, und den er allem Anscheine nach schon den folgenden Tag erfahren hat, wird er sogleich nach dem Werke geschickt haben, das zu besitzen er sehr beeilt war. Wenn man ihn so lange hätte warten lassen, als man Zeit brauchte, um das Original-Manuscript ganz umzuschreiben, die Instrumentirung zu vervollständigen, und die drei oder gar vier Nummern neu zu componiren, welche sich Süßmayer zuschreibt *), was immerhin einige Wochen Zeit erfordert haben würde, so würde Wallsegg über die Echtheit des Werkes Verdacht geschöpft haben, oder vielmehr er hätte sogleich die Gewißheit einer musikalischen Fälschung erlangt. Seine Zweifel tauchten aber erst viel später, in Folge der Beeinträchtigung seines Eigenthumsrechtes auf, das damals weder beeinträchtigt war, noch es seyn konnte.

Es bleibt jetzt noch übrig, auf historischem Wege zu prüfen, wer das *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus* gemacht hat. Ich drücke mich aber nicht richtig aus, indem ich hätte sagen sollen, bis wie weit diese drei Nummern das Werk des Meisters sind. Thatsachen werden uns wieder antworten, zwar nicht mit derselben Genauigkeit, doch aber immer noch auf eine ziemlich zufriedenstellende Weise.

---

*) Das *Lacrymosa* mit inbegriffen, von dem Süßmayer ebenfalls einen großen Theil gemacht zu haben behauptet.

Mozart liegt zu Bette, und ist genöthigt, die regelmäßige Arbeit an seiner Partitur zu unterbrechen. Seine geistigen Fähigkeiten verbleiben ihm aber, und wenige Stunden vor seinem Tode sehen wir, daß er Kräfte genug besitzt, um eine Probe seines Requiems anzustellen, und es mit seinen Freunden zu singen. Das Componiren mußte ihm offenbar leichter fallen als das Singen. Componiren hieß bei ihm leben, und sein Geist lebte bis zum letzten Augenblicke in seinen letzten vierzehn Tagen. Als man ihn zu Bette brachte, fehlten noch vier Nummern an dem Werke, das ihn so ausschließlich, so tief beschäftigte, an welches er seinen schönsten Nachruhm in dieser, und vielleicht die Hoffnung auf die Vergebung seiner Sünden in jener Welt knüpfte. Mozart war Christ. Ist es wohl wahrscheinlich, daß sein Geist, aus dem so zu sagen eine ununterbrochene musikalische Schöpfung strömte, vierzehn Tage ganz müssig gewesen, und daß also sein größtes Meisterwerk unvollendet geblieben seyn sollte? Sagt uns nicht Seyfried, daß, nach einem ziemlich allgemein unter den Musikern Wiens verbreiteten Glauben, Mozart die Fuge des *Hosianna* ganz in B habe umarbeiten wollen, woraus deutlich hervorgeht, daß sie bereits in D dur nach dem *Sanctus* gemacht worden war. Dann finden wir Süßmayer am Bette des Sterbenden stehen, der ihm erklärt, wie das Requiem vollendet werden solle. Vollendet? aber von *Quam olim da capo*, wo das Original-Manuscript aufhört, ist es noch weit bis *Lux aeterna* und die Worte allein werden Niemand über die musikalischen Absichten in's Klare setzen, die nur im Kopfe des Componisten bestehen. Wenn ich mich ein wenig meinen Muthma-

sungen überlassen wollte, so könnte mich nichts abhalten, anzunehmen, daß die Vorbilder des *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus* schon vor den letzten vierzehn Tagen gemacht, erklärt und dem Copisten übergeben worden seyen. Alle Wahrscheinlichkeiten wären noch für mich, da selbst der große Verlästerer des Requiems, Herr Gottfried Weber, in diesen Stücken Blüthen entdeckt, welche einem andern Boden, als dem Süßmayer's entsprossen wären. Ich schließe aber absichtlich von meinen, rein auf Thatsachen gegründeten Schlüssen, Beweise, die sich nur auf die Kunst selbst gründen, aus, weil deren Augenscheinlichkeit nicht für Jedermann dieselbe ist, und welche stets Einigen die Wahl zwischen dem Für und Gegen lassen, die sich genau die Wage halten. Wir müssen etwas viel Materielleres, Positiveres haben, Etwas, was man mit der Hand greifen kann, und dazu dienen uns gerade die kleinen Papierstreifen, die man auf Mozart's Schreibtische fand, und welche die Wittwe sogleich Süßmayer übergibt. Was konnten diese letzten Blätter des Reisetagebuches enthalten? Sie waren noch nicht in die blecherne Capsel gekommen; ein Beweis, daß sie sich auf eine noch nicht vollendete Arbeit bezogen; sie lagen auf dem Schreibtische des Componisten herum; ein Beweis, daß sie die Gedanken für das Geschäft enthielten, das ihn im höchsten Grade in Anspruch nahm; ein Beweis endlich, daß die Streifen die Grundgedanken der drei Nummern enthielten, welche dem Originalmanuscripte fehlten. Was Mozart in seinem Wagen gethan hatte, konnte er auch in seinem Bette noch thun, und wird es auch nicht unterlassen haben. Was endlich die vierte und letzte der

fehlenden Nummern anbelangt, die mit *Lux aeterna* anfangen mußte, so hatte die Hand des Componisten nicht mehr die Kraft, eine Andeutung aufzuzeichnen, obgleich das Motiv derselben in Gedanken schon gefunden, und wahrscheinlich ausgeführt worden seyn mochte. Ich möchte auch glauben, daß Mozart's letzte Erläuterungen nur die Final-Nummer zum Gegenstande hatte, die er lieber durch einen Theil der Nr. 1 gegeben wissen, als deren Composition einem Andern anvertrauen wollte. Süßmayer, der sich ganz der Willensmeinung des Meisters fügte, die ihm, als von einem Sterbenden kommend, doppelt heilig war, bemühte sich, in seinem Briefe nicht den Grund zu wissen zu thun, was in diesem Falle diesen Willen veranlaßte. Um dem Werke mehr Einheit zu geben, sagt er uns, habe er es mit dem Anfange desselben geschlossen, habe er dieselbe Musik bei zwei Texten angewendet, die Fuge des *Kyrie* bei dem Verse *Cum Sanctis*. Welcher vernünftige Mensch läßt sich mit einem so ärmlichen Grunde abspeisen. Wenn der vorgebliche Fortsetzer im Stande war, drei unter den fehlenden Nummern neu zu componiren, so unterliegt es keinem Zweifel, daß er auch die vierte neu componirt hätte.

Sollte es wohl nothwendig seyn, unsere Erklärung auch auf spätere Thatsachen auszudehnen? Diese bedauernswerthen Thatsachen sprechen hinreichend für sich selbst. Bei diesen bedarf es keiner Wendungen in muthmaßenden Phrasen, im Tone des Zweifels oder der Beweisführung. Hier können wir diese logischen Krücken bei Seite werfen, und ohne Beweise das sagen, was leider nur zu sehr erwiesen ist.

Mozart hinterließ bei seinem Tode seine Wittwe im

hilflosesten Zustande. Sie besaß nicht einmal soviel, um ihren Mann anständig begraben zu lassen; Mozart's Leichnam wurde in die allgemeine Grube geworfen. Die ganze Erbschaft bestand in dreitausend Gulden Schulden, welche der Ertrag eines Concerts deckte, und in einigen Manuscripten von geringem Werthe, die Herr André in Offenbach größern Theils ankaufte, und welche zuerst den Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig angetragen worden waren. Diese Letzteren thaten aber der Wittwe zu wissen, daß das Beste von dem, was sie ihnen anbiete, schon seit lange gedruckt sey. Mit Idomeneo war dieß noch nicht der Fall. Frau Mozart wollte ihn auf dem Wege der Subscription herausgeben, sie fand aber keine Subscribenten. Ein noch nicht herausgegebenes Clavier-Concert, das sie dem Prinzen Louis Ferdinand von Preußen widmete, trug ihr, nach ihrer Versicherung, ebenfalls nichts ein, und Alles, was sie herausschlagen konnte, war eine Pension von zweihundertundfünfzig Gulden, welche sie Kaiser Leopold verdankte. Das Elend ach! ist der mächtigste Versucher. Ein Manuscript war noch da, kostbarer als Alle, aber dieß war schon verkauft. Die arme Frau streckte die Hand nach Etwas aus, was ihr nicht gehörte. Schmach dem Jahrhunderte, dessen Vernachlässigung die Wittwe Mozart's mit ihren zwei Waisen in zartem Alter zu diesem äußersten Schritte zwang. Das eigenhändige Manuscript des Requiems ging an Speculanten über, die es im Ganzen, unter dem Siegel der Verschwiegenheit, gekauft, und, auf eine viel geheimnißvollere Art, zerstückelt es wieder verkauft haben mögen. Das Re-

quiem wurde die Hauptnahrungsquelle der Wittwe. Auf ihr Verlangen veranstaltete Süßmayer eine zweite, ganz genau dem Exemplare Wallsegg's ähnliche Copie, welche er vielleicht schon zu Mozart's Lebzeiten und ohne sein Wissen angefertigt gehabt hatte. Jedenfalls war es ihm leicht, etwas zum zweiten Male zu schreiben, was noch so frisch in seinem Gedächtnisse lebte. Süßmayer fand unter mehr als einer Hinsicht seine Rechnung ebenfalls dabei. Wie natürlich nahm er Theil an dem ungesetzlichen Verkaufe des Werkes, und behielt noch überdieß den Ruhm der Vollendung für sich allein. Aber dieser doppelte Nutzen stimmte mit den Plänen der Wittwe nicht zusammen. Um dem Werke einen großen Ruf und den möglichst großen Absatz zu verschaffen, mußten zwei Dinge geschehen: über den Ursprung des Requiems mußte jene romantische und mystische Färbung verbreitet werden, zu welcher die Umstände bei der Bestellung an und für sich schon viel beitrugen, und die Theilnahme eines Andern an Mozart's Arbeit mußte sorgfältig verheimlicht werden, ein Antheil, dessen Art und Ausdehnung die Wittwe ohne Zweifel nicht einmal kannte. Mit anderen Worten, man mußte zwei Eigennamen verschweigen: den des Bestellers und den des Fortsetzers. Hier mußten die Interessen der Wittwe und Süßmayer's, die Anfangs Hand in Hand gegangen waren, weil sie sich jetzt trennten, eine gegenseitig feindselige Stellung einnehmen. Man hat gesehen, wohin dieser elende Interessenstreit führte, der sich über die Grenzen des Rechtes und der Wahrheit hinaus verbreitete. Daher schreiben sich die Widersprüche, Dunkelheiten, Zweideutigkeiten, Auslassungen und Unwahrheiten